ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XVIII
1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint :

ION ZAMFIRESCU

Membres :

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de rédaction :

OLTEEA VASILESCU (Théâtre, Cinéma)
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction :

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « ILEXIM — Serviciul Export-Import Presă », P. O. Box 136—137, télex 11226, str. 13 Decembrie 3, 79517 București, România, ou à ses représentants de l'étranger

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei — 71104 București, téléphone 50 56 80

Adresse :

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XVIII, 1981

ION ZAMFIRESCU, Images de chantier 3

✧

PERSONNALITÉS ROUMAINES ET EUROPÉENNES DE LA MUSIQUE ET DU THÉÂTRE

WILHELM GEORG BERGER, La symphonie des symphonies enesciennes : *Œdipe* 7
EMILIA COMIȘEL, De l'importance des études de Béla Bartók pour la recherche des genres folkloriques 13
ANA MARIA POPESCU, La connaissance de soi et la détermination de la structure comique dans le théâtre de Theodor Mazilu 41

NOUVELLES RECHERCHES DE THÉÂTRE ET MUSIQUE

SIMION ALTERESCU, Le Théâtre d'avant-garde dans la presse roumaine des 2e et 3e décennies du XXe siècle 49
ILEANA BERLOGEA, Pièces de Gorki dans la vision scénique de Liviu Ciulei et Lucian Pintilie 75
IOANA MĂRGINEANU, Dimensions contemporaines du tragique dans l'interprétation des acteurs roumains 87
IRINA NICOLAU, SPERANȚA RĂDULESCU, Considérations critiques sur le spectacle de folklore contemporain 97
CORNELIU DAN GEORGESCU, On the "Syntactic Flexibility" in Romanian Folk Music 101

INTERPRÈTES, RÔLES, CRÉATIONS DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN (IV)

Irina Petrescu (IOANA MĂRGINEANU) 107

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XVIII, P. 1—158 , BUCAREST, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTES ET DOCUMENTS

MARIN BUCUR, Une correspondance inédite : lettres de Louis Gillet à Marthe Bibesco (1937—1943) 109

CHRONIQUE

Théâtre-théâtrologie *(Medeea Ionescu)* 125
Musique-musicologie. La Vie musicale *(Viorel Crețu)* ; Le Symposium de musicologie « Stevan Mokranjac » de Negotin (Yougoslavie) *(Lucia Alexandrescu, Elena Zottoviceanu)* ; Voyage d'études aux Etats-Unis *(Adriana Șirli)* 130
Film-filmologie *(Manuela Cernat)* 139

COMPTES RENDUS

CAMIL PETRESCU, *Documente literare (Medeea Ionescu)* 147
* * * *Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul 56/544/576 I, Antologhion (Hrisanta Petrescu)* 152

TRAVAUX PARUS

Théâtre — Musique 155
Disques de musique roumaine *(Hrisanta Petrescu)* 156

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IMAGES DE CHANTIER

Ion Zamfirescu

Le degré de vitalité d'une culture peut se mesurer, tout à la fois, en cristallisations et devenirs. Pour être plus précis : en actes ayant atteint la maturité, accomplis quant à la forme et au contenu, tout comme en actes qui sont en cours de développement, à la recherche d'un sens et de soi-même. Nous avons par conséquent affaire à deux catégories distinctes ayant chacune son visage et son statut à part. Cependant, ces catégories ne se font pas face en tant que séries de réalités opposées ; elles se complètent réciproquement, réalisant ensemble un tout aussi vivant que nécessaire.

Pour ce qui est des premières — les cristallisations — elles ont un caractère révolu. Ce sont des entités constituées. Elles représentent des réalisations, des confirmations, des certitudes ayant été, toutes, atteintes au bout de longs efforts qui renferment en eux des depôts entiers d'intelligence, de sensibilité, d'expérience et de don de soi. Nous pouvons les considérer comme des jalons et, partant, comme points de repère, au long de chemins nombreux et illimités dans lesquels un esprit créateur est tenu à s'engager. Quant aux autres — les devenirs — ils expriment des mouvements en cours, des options et des programmes entrés en action. Ils annoncent ou décrivent des domaines à explorer et à conquérir. Chacun à part et tous ensemble expriment des prospections actives dans la masse de virtualités, de sollicitations et initiatives de la construction humaine. En général, ils fonctionnent en tant que lignes de force, dont une partie peuvent être effectivement définies, alors que les autres sont en train de se définir.

A la lumière de ces précisions, nous pouvons nous rendre compte combien inéluctables s'avèrent les deux catégories. Supposons en l'espèce, que les premières viendraient à nous manquer. En de pareilles conditions, donc à défaut d'un tableau de pertinences et de valeurs, de monuments représentatifs, voire d'un fonds de classicisme, le destin d'une culture demeurerait pauvre, sinon improbable. La même chose, dans l'hypothèse contraire. Pour nombreux que soient les musées, une culture sans laboratoires et sans chantiers risque de s'adresser uniquement à l'érudition froide et non à la vie comme telle. Elle peut, en effet, créer en nous des dispositions à la contemplation abstraite et savante, mais pas à des émotions et incitations réchauffées aux appels de l'existence.

Ce n'est pas le cas d'opérer quelque distinction hiérarchique entre ces deux séries de faits. Sous le rapport qualitatif, leur fonction est tout aussi nécessaire et intégrante. Mais pour ce qui est des angles spécifiques sous lesquels il faut les situer, tout comme des critères d'appréciation qui leur seraient plus adéquats, ceux-ci diffèrent. Aussi bien, les quelques précisions qui vont suivre, touchant à cette question, sont-elles de rigueur.

Les données correspondant à la première catégorie ont un régime en quelque sorte plus stable, plus unitaire, donc plus susceptible de devenir institutionnel en tant que norme ou système. La raison en est claire ! Ici, les faits qui entrent en jeu s'imposent directement d'un seul coup, par eux-mêmes. Ils s'imposent, notamment, par leur vérité intrinsèque, par leur accumulation en profondeur, par leur synthèse accomplie, par leur stature certaine. Dès lors, il serait inutile d'intervenir, soit dans leur structure intime, soit dans la somme de leurs significations extérieures, avec quelque chose de nature à apporter ou à proposer des modifications essentielles. Ce qui importe c'est que dans les actes de surveillance que réclament de nous ces valeurs culturelles nous trouvions des mesures fermes, nous puissions assurer au patrimoine en cause le fonde-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment historique et spirituel auquel il a droit, de sentir que le silence de ces faits n'est pas un silence de poids mort mais un silence qui peut cacher de vastes éloquences, venues de loin et capables de traverser des espaces encore insoupçonnés.

Dans le cas de l'autre catégorie, la situation est sensiblement différente. Ce que nous avons devant les yeux ne représente plus des faits constitués, mais des faits en train de se constituer. Afin d'en prendre connaissance, ces derniers nous imposent des tâches à part. Il ne suffirait plus de nous arrêter à ce qui tombe sous nos sens, à ce que le contact avec ces faits est à même de nous révéler d'un trait. En parallèle avec ce que nous pouvons constater directement il est nécessaire de saisir, de comprendre, de suivre, voire de nous impliquer moralement, aussi dans le *mouvement* auquel se soumettent ces faits. Or, nous nous rendons compte, ce mouvement contient des paramètres multiples et des conditions difficiles à caractériser d'un seul coup. Il faut — par exemple — chercher et déchiffrer : quelle est l'idée conductrice qui est à sa base, quels sont les facteurs ayant déterminé ou contribué à la configuration de ces idées, vers quelles finalités il se dirige, dans quelle conjoncture politique, sociale ou morale ont lieu ses évolutions, quelles sont les réverbérations axiologiques lorsqu'il pénètre dans la spiritualité du monde actuel, quelle est la part de sa valeur intrinsèque et celle de sa valeur généralement humaine dans ses manifestations ?

Ainsi que nous l'avons déjà affirmé, les deux catégories se déroulent simultanément. Autrement, leur complémentarité fonctionnerait plus difficilement, pouvant être même empêchée de fonctionner à proprement parler. Il peut néanmoins arriver que la lumière sous laquelle elles nous apparaissent ne soit pas toujours égale. Il y a des époques où, sous l'objectif de l'histoire, la priorité revient aux faits de la première catégorie. Ce sont — pour ainsi dire — les époques de calme ou de calme relatif pendant lesquelles l'esprit humain a besoin de s'arrêter et de se recréer, non pas dans le sens naturel et vulgaire du mot mais dans un sens profond et édificateur. Autrement dit : des époques de relaxation, durant lesquelles l'esprit humain peut procéder avec le répit nécessaire, méthodiquement, à l'abri des sollicitations et alertes des événements extérieurs, à la macération, consolidation et assimilation de ses acquis. Et il y a aussi d'autres époques, avec la même force et prégnance dans la dialectique de l'histoire, quand il devient naturel et nécessaire que la priorité soit orientée vers des actes et mentalités de chantier. Il s'agit — par excellence — d'époques où apparaissent des mouvements révolutionnaires, où ont lieu des tournants de l'histoire, où interviennent différentes mutations dans les tables de valeurs courantes, où l'idée de développement est conçue de manière à associer à son pragmatisme inhérent tout autant de dignité philosophique.

Il est temps, dans la lumière des considérations que nous venons de faire, de passer à quelques réflexions sur les aspects que revêt le mouvement culturel dans l'actuelle société roumaine.

Celui qui prédomine c'en est un de grand et intense chantier. Il n'est pas dans notre intention, ici, d'illustrer notre affirmation par des chiffres et des statistiques comparatives. Néanmoins il convient ne fut-ce qu'en passant, de tenter quelques récapitulations. La signification de ces récapitulations relève de faits qui s'inscrivent vigoureusement dans la conception et la marche de notre construction socialiste. Elles seront toutes, évidemment, pénétrées de l'esprit révolutionnaire. Pas d'un esprit révolutionnaire de type intempestif, inspiré de quelque jeu conjectural, mais d'un esprit révolutionnaire fécond et édificateur, né de permanences et de données intrinsèques de notre réalité nationale.

Il y eut un moment, en effet, lorsque par suite d'une première prise de contact avec les nouvelles situations instituées dans la vie politique et sociale du pays, ont pu s'insinuer dans le paysage général de notre manifestation culturelle certains critères marqués du sceau d'un sociologisme vulgaire. Heureusement on s'en est ressaisi à temps et d'une manière salutaire. Il s'ensuivit non pas des rémissions de type abrupte — pouvant engendrer d'autres formes de dogmatisme et de schématisme — mais une évolution organique, légitime, avec des intégrations progressives et des stabilisations évidentes.

Nous enregistrerons, tout d'abord, une vaste œuvre de reconsidérations, s'étendant sur de nombreux domaines : création

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folklorique, littérature, art, monuments historiques et d'architecture, musique, journalisme, histoire politique et histoire culturelle, débuts scientifiques, etc. Le processus est, naturellement, en cours. Mais ce qui a été déjà réalisé jusqu'à ce jour, tout comme ce qui est en train de se faire, est pertinent et représente des établissements solides, des garanties de continuité, les assises d'une culture classique. Nombreux sont les points de vue qui rendaient nécessaire cette œuvre de reconsidérations. Qu'il s'agisse de motifs d'ordre fortuit ou d'autres dont nous portons la responsabilité, le fait est que de nombreuses et importantes valeurs du patrimoine spirituel du peuple roumain étaient condamnées à végéter dans l'ombre ou tout au plus à figurer d'une manière viciée, découlant de préjugés du système ou d'interprétations erronées. Sous cet aspect, notre estimation doit avoir en vue, outre la quantité de travail effectué, la ligne de pensée à laquelle cette réalisation s'est subordonnée et continue à le faire. Les reconsidérations dont nous voulons parler tendent avec fermeté vers des niveaux où les normes d'éthique et d'exégèse de la culture peuvent jouir de tout le respect et du cadre axiologique auxquels elles peuvent prétendre. Nous sommes en droit de faire place dans notre esprit à un sentiment réconfortant de foi, évidemment pas sur un ton apodictique et absolu, mais en tout cas avec le courage provenu de ce calme immanent et bienfaisant que peuvent nous fournir les faits réels et leur raison d'être fondamentale. A savoir, qu'en ce moment il n'y a pas de document d'intelligence, de sensibilité et de création spirituelle autochtone qui ne soit entièrement soumis à l'attention de la recherche, une fois qu'il a été dépisté, ou qui ne fasse l'objet de préparatifs prospectifs ayant pour but son dépistage.

En continuant de scruter à travers la multitude de données, d'aspects et de mouvements qui peuplent de nos jours les chantiers de notre culture nationale, nous verrons que des éditions d'œuvres complètes des écrivains roumains classiques et représentatifs ont paru et continuent à paraître. Peu sont les auteurs parmi les anciens et les moins anciens, sur lesquels ont n'a pas encore rédigé des monographies, interprétations et commentaires de spécialité. Une série de grands écrivains universels — auteurs tragiques grecs, Dante, Shakespeare, Molière, Schiller, Gœthe, Balzac, Flaubert, Dostoïewski, Tolstoi, etc. — ont été traduits en entier ou presque. Et il convient d'ajouter : ce ne sont pas des traductions empiriques ou de popularisation, mais des traductions en mètre original, quand c'est le cas, des traductions de rigueur philologique, des traductions suivant en tout le code artistique de ce genre d'activité créatrice. Pareillement pour ce qui concerne le patrimoine artistique du pays. Le réseau de musées se généralise de nos jours. Il n'y a pas de ville, chef-lieu de département, ou même de sous-ordre administratif qui n'ait déjà fondé ou qui ne tende à fonder son musée propre, avec un profil artistique, historique et ethnographique. La fondation de maisons mémoriales est une des premières préoccupations relevant de la conscience civique et du devoir spirituel des municipalités. Les fouilles archéologiques, des mieux en mieux équipées, prouvent que sur le territoire roumain il y a encore bien des vestiges qui attendent d'être découverts et étudiés. Le livre d'art — monographies de peintres et sculpteurs, albums, études sur les monuments caractéristiques — loin de constituer comme par le passé une rareté ou une spéculation de bibliophile, devient mot d'ordre, point de programme, tâche permanente. La littérature folklorique — tant musicale que poétique — bénéficie de nos jours d'une organisation et de méthodes à même de découvrir et de signifier des dépôts encore insoupçonnés de pensée populaire et de vision existentielle roumaine. Les théâtres du pays entier s'avèrent comme des laboratoires vivants, incitants, permettant d'une part à la dramaturgie originale de trouver des formes et des voies d'implication substantielle dans la problématique de notre nouvelle société, et dénotant d'autre part que dans la culture contemporaine théâtrale nous autres Roumains avons apporté notre contribution d'universalité. Le cinéma national, naguère si timide, hésitant et presque méfiant de son propre sort, est en train de se retrouver, peu à peu, et à elargir d'autorité le cercle de ses préoccupations. D'importants ouvrages de synthèse — dictionnaires, encyclopédies, traités d'histoire politique, littéraire, artistique, philosophique, scientifique — sont en cours d'élaboration, d'aucuns sous forme de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rééditions perfectionnées, d'autres redigés dans leur première forme.

Nous arrêtons ici cette revue de la vie culturelle roumaine. Elle n'exprime qu'en partie une situation qui en réalité est infiniment plus vaste et plus complexe. Ces quelques lignes ne se proposaient pas de faire un inventaire. Leur rôle était de rendre un climat, de dénoter des états d'esprit, de nous communiquer et de nous introduire dans le rythme d'un mouvement. De tout ce que nous venons d'évoquer — on l'a vu — se dégage une image de chantier. On dirait qu'on est conscient de ne pas pouvoir se permettre des sursis et des répits pour le repos, les contemplations ou une totale satisfaction de soi-même. Les deux millénaires d'existence roumaine représentent également deux millénaires d'existence spirituelle. Sous ce rapport, nous en savons certes beaucoup ; mais nous ne savons pas tout. Il reste encore de nombreuses couches de trésors enfouis et de significations, dans cette existence spirituelle, qui attendent fiévreusement leurs glossateurs et leurs rhapsodes. Et ce, non seulement pour des vanités scientifiques ou des enchantements esthétiques mais, par-dessus tout, pour pouvoir témoigner devant nous-mêmes aussi bien que devant la conscience universelle des intuitions et des essences d'humanité qui ont servi d'assises à cet édifice roumain aux profondes racines, de ce que nous représentons dans le monde, de la somme de vérité historique et de culture dont on sent les pulsations dans la spiritualité roumaine.

Dans la musique pleine de vie de ce chantier, et avec la signification particulière que lui confère cette année jubiliaire du Parti Communiste Roumain, retentissent impérieusement deux thèmes cardinaux investis, tous les deux, d'idées force dans la destinée de la réalité roumaine : la *volonté d'histoire* et la *volonté de culture*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA SYMPHONIE DES SYMPHONIES ENESCIENNES: *ŒDIPE*

Wilhelm Georg Berger

L'opéra *Œdipe* représente à coup sûr l'une des créations vocales-orchestrales les plus complexes de toutes celles que le XXe siècle a pu connaître. La modernité exceptionnelle et en quelque sorte paratemporelle de cette création — considérée dans le contexte des années 1921—1922, lorsque fut réalisée la réduction pour le piano de l'opéra tout entier, ou dans la perspective de l'an 1931, lorsque sera clos le processus d'orchestration — réside dans le fait que Enesco a réussi à comprendre en une synthèse concentrée, en une conclusion de pénétration historique la situation et l'évolution du drame musical fondé sur la systématique des leitmotive. Il se pourrait bien qu'Enesco ait été l'un des rares compositeurs ayant réussi à comprendre intégralement et en détail la technique symphonique de composition de Wagner. C'est probablement à cette connaissance profonde d'un tout immense que pensait Enesco lorsqu'il disait: « Wagner fut le mathématicien inconscient par excellence ». Et c'est ainsi, sans doute, que Enesco avait réussi à se former une vision propre du drame musical né de l'antique mythe œdipien éternisé par Sophocle, lorsqu'il affirmait: « ...je ne poursuis que la création d'ensemble, le contenu de l'idée, l'émotion du tout ».

« L'*Œdipe* est bâti d'après un plan symphonique ». « Symphonique ⟨...⟩ c'est le titre qu'il revendique pour cet opéra... ». L'*Œdipe* a quatre actes, dont chacun est pareil au mouvement d'une symphonie ». On peut se demander si l'*Œdipe* ne serait pas la symphonie des symphonies, qui en raison de la substantialité de son développement symphonique avec voix et chœurs intégrés n'a pu être dépassée ni par la *Quatrième*, ni par la *Cinquième* des *Symphonies* enesciennes. Dans la lumière des précisions ci-haut mentionnées, faites par Georges Enesco en 1936, la nature symphonique de l'opéra doit être considérée dans les processus thématiques en continuel développement, raccordés à des éléments rhapsodiques passagers qui envahissent le devenir lyrique et dramatique en son entier. La technique de la gradation et de la transformation intérieure des leitmotive démontre ici une conception et un caractère fonctionnel essentiellement symphoniques. Le tout provient et devient dans *Œdipe* d'un fonds de motifs d'une ressemblance prégnante, cependant que le flux sonore et architectonique symphonique ne s'articule pas en général par des oppositions concertées, mais par des amplifications et des accumulations progressives, dans l'esprit des formes symphoniques en développement et monumentales, mais pas forcément selon les critères et les moules qui leur sont habituels.

Enesco a corrélé et fondu sur le parcours de l'opéra entier et dans une vision propre, tout comme il l'a fait pour les plus importantes de ses créations de chambre, la modalité de composition basée sur le principe des processus thématiques en continuel développement (pouvant être décelé aussi dans des progressions variationnelles, ou cycliques) avec la modalité discursive rhapsodique, dont résultent des formes partielles ou supraordonnatrices tout à fait particulières et trop souvent difficiles à définir d'une manière univoque, formes qui s'étendent sur plusieurs sections consécutives, chacune représentant une partie seulement d'un tout qui se constitue peu à peu et qui atteint son accomplissement dans l'idée du finalisme symphonique.

En parcourant la partition générale, on constate que Enesco a précisé et maintenu un concept de composition capable de conférer au discours musical, largement développé, un caractère organique très marqué, pouvant soutenir et unifier une composition de très vastes proportions — aux rythmes intérieurs inégaux, à cause d'un livret qui contient des moments

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tantôt statiques, tantôt traînants, surtout pendant les deux premiers actes — dans la totalité des segments dont elle est formée, sur la base d'entités mélodiques fondamentales et caractéristiques, par une corrélation multiple et multiforme de motifs ou de thèmes cardinaux, conducteurs générateurs et de repère pouvant être réorganisés et rechargés au point de vue émotionnel, mais nécessairement variables sous l'aspect mélodique, harmonique et métrique dans le plan de l'application concrète, en accord avec l'intensification des moyens formatifs au niveau du développement symphonique ininterrompu. C'est ainsi que dans l'*Œdipe* Enesco accentue, à chaque moment ou étape, l'unité musicale et idéelle d'un tout, d'une succession de situations, de chants et de tableaux conditionnés par le sens du drame.

Enesco a dû sans doute savoir que ce que l'on appelle d'habitude la systématique des leitmotive est tout simplement une action symphonique de développement conséquente à des thèmes fondamentaux, dont les motifs apparaissent et se transforment sur un parcours souvent immense, au niveau du cycle des actes consécutifs — « L'*Œdipe* a quatre actes dont chacun est pareil au mouvement d'une symphonie » —, pour s'unir à l'échelle de la forme monumentale en de vastes configurations constituant en fin de compte une sorte de « thème des thèmes ». Cette conception et cette réalisation symphonique dans l'ensemble du drame musical inclut à son tour un traitement moins serré, de l'ordre de la récitation musicale liée à la lettre du vers poétique, qui peut être comparée à une utilisation rhapsodique des leitmotive, avec leur diffusion et alternation rhapsodique prolongée et souvent statique, en fonction des exigences et du sens de l'action scénique. Néanmoins la dynamique de la forme monumentale doit se soumettre intégralement à l'action symphonique de développement. C'est de là que découle la majesté de la forme monumentale. On pourrait croire que l'idée de l'opéra *Œdipe* a déterminé le symphoniste Enesco à transgresser la nature du « grand opéra », tout au moins après le premier acte, après le chœur des guerriers thébains, le chœur des pâtres, après le défilé et la danse des pâtres et des femmes de Thèbes. Tout y ressemble à une accumulation symphonique dirigée avec précaution, jusqu'à la moitié du second acte, vers la fin du deuxième tableau. L'interlude orchestral qui ouvre le troisième tableau devient décisif, pour que l'immense accumulation polylinéaire et franchement descriptive puisse culminer enfin avec tout ce qui a lieu entre le moment du réveil du Sphinx, le combat d'Œdipe avec le Sphinx et la mort de ce dernier. Cette culmination allait demeurer solitaire dans la musique de ce siècle. La fin du second acte, depuis l'arrivée des Thébains et la ruée de la foule jusqu'au couronnement d'Œdipe et le cortège de Jocaste signifie dans le plan symphonique la conclusion d'une exposition sillonnée de développements intérieurs. Mais désormais tout sera conséquence, amplification, précision, accomplissement fatal, remous symphonique, réduction incessante de la dramaturgie symphonique à des essences thématiques en même temps qu'élévation ininterrompue des éléments primaires vers de nouvelles hypostases expressives. La tragédie lyrique semble se transformer en poème symphonique, où le primat de la musique sur la parole se fait de plus en plus sentir. La substance musicale du thème conducteur se transfigure en vagues d'événements symphoniques qui à leur tour transfigurent la souffrance et convertissent le tragique de l'action en lyrisme musical, en éthos et état purement musical. L'opéra devient une réflexion symphonique sur une problématique terrifiante, un poème plutôt médifatif que dramatiquement motivé, surtout par l'interlude orchestral qui inaugure le quatrième acte, souligné en tant qu'épilogue. Et c'est justement cet acte final à fonction d'épilogue qui ressemble à un lent rassemblage des eaux en un seul torrent, pour entrer par la suite en une ligne unique aux ondulations complémentaires de la substance conductrice toute entière, des thèmes et des motifs fondamentaux dans l'unité du tout. Le cataclysme symphonique qui suit la disparition d'Œdipe dans la grotte et le chant des Euménides — « Heureux celui dont l'âme est pure » — annoncent le grand dénouement joué par l'orchestre seul. Et cet impressionnant épilogue de l'épilogue — *Larghetto sostenuto* — essentiellement lyrique jette une lumière douce, philtrée par l'âme, sur une symphonie-poème gigantesque.

Essayons de situer simultanément dans le champ de la contemplation l'opéra *Œdipe* et le poème symphonique *Vox Maris*. Comme musique, et surtout sous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'aspect de l'intensité symphonique, de la technique orchestrale proprement dite et du langage de la composition compris dans la variété des facteurs constitutifs, le poème est non seulement une entité correspondante mais aussi une continuation de l'opéra : mettant en évidence des analogies qui tiennent des motifs, de l'harmonie, de l'orchestration dramatique, ayant un climat tonal-modal commun et un spectre du timbre symphonique très ressemblant, unique, ces créations conçues presque en même temps et seulement réalisées successivement indiquent avant tout la direction dans laquelle avançait le symphoniste Enesco, vers les genres de synthèse, qui comprennent maintenant dans la vision du compositeur la typologie du poème symphonique dramatique, de la cantate lyrique et de l'oratorio pathétique, modelées toutes dans l'esprit de la symphonie monumentale. « Par tempérament j'aime les œuvres vastes dans lesquelles l'esprit se propose un but éloigné, les œuvres à la mesure des paysages de là-bas, qui comprennent le ciel et l'immensité », affirmait Enesco en 1936. Et c'est peut-être pourquoi, justement en avançant vers une conception totalisante qui suppose la réunion de tous les genres musicaux en une unité supraordonnée soutenue par une structure sonore d'architecture symphonique et symbolisée par cette symphonie des symphonies enesciennes qu'est la partition d'*Œdipe*, Enesco a hésité de rendre définitifs les projets créés pour les *Quatrième* et *Cinquième Symphonies* ; leur musique manifeste une autre substantialité, une thématique et un développement différents, une dramaturgie qui, autant que nous sachions, se détache de la sphère du language symphonique de l'*Œdipe* et de *Vox Maris*, inextensibles et ne pouvant être répétés en tant que tels. La liberté en ce champ de gravitation se produira par la *Suite villageoise* et la *Symphonie de chambre*, par la *Deuxième sonate pour piano et violoncelle*, la *Suite pour violine et piano « Impressions de l'enfance »*, le *Quintette avec piano*, opus 29, le deuxième *Quatuor pour piano, violine, viole et violoncelle*, opus 30 et le dernier *Quatuor à cordes, en sol majeur*, opus 22, n° 2, créé au long d'un demi-siècle. Si l'Homme avait survécu ç'aurait été probablement le tour des symphonies projetées. Une distanciation de l'*Œdipe* aurait peut-être aplani la voie de l'accomplissement final. Mais les *Quatrième* et *Cinquième Symphonies* ne sont pas seules à avoir subi ce sort.

Le fait est que, après la *Deuxième Symphonie* (1911—1914), Enesco s'est senti fortement attiré vers les solutions métasymphoniques, en recourant à des participations vocales solo et surtout chorales, en donnant de nouvelles dimensions aux chants choraux dans les moments clef de l'action symphonique, en traitant le chœur comme un sous-ensemble de premier rang dans le centre de l'ensemble orchestral, le but final étant une fusion absolue de ces moyens de communication. La *Troisième Symphonie*, *Œdipe*, *Vox Maris* et la *Cinquième Symphonie* (1916—1918) représentaient un engagement net en cette direction. L'ébauche de la *Quatrième Symphonie* (28 juillet — 2 septembre 1919) apparaît en ces conditions comme un retour à une dramaturgie orchestrale dépassée en ce stade ; quoiqu'il en soit, le sort réservé à cet ouvrage est pareil au sort d'autres projets ouverts dans le périmètre de la composition instrumentale pure, qui auraient conduit à la création d'un Double-Octuor (sept instruments à vent avec piano et sept instruments à cordes avec piano) et d'une Symphonie pour deux orchestres ainsi qu'en attestent quelques pages de début, écrites à l'encre de Chine. La naissance de la tragédie lyrique *Œdipe* (juillet 1921—octobre 1922) sous la forme d'une partition pour le piano avec voix, de réduction proprement dite, représente l'existence d'une option décisive. Mais la *Troisième Symphonie* aussi est précédée d'une variante qui consiste de 14 pages d'orchestre précisées en détail, constituant le début de la première partie. Et c'est probablement à ce climat se détachant de l'univers de la composition orchestrale de nature purement instrumentale que se rattache aussi un autre projet de symphonie, qui consiste de 10 pages complètes d'orchestre, s'interrompant à la page suivante, et qui met en relief une musique profonde, une musique méditée peut-être quelque temps auparavant, mais visiblement convergente avec la *Troisième symphonie*, mettant sur son frontispice ce titre suggestif : *Symphonie (fa mineur) pour Baryton seul, Chœur et Orchestre sur les paroles du psaume LXXXVI.* La première partie porte l'indication : *Mouvement, mais avec un caractère sombre.* C'est de ce même rythme ponctué et obsédant du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tympan qui prépare l'agencement du discours symphonique progressivement amplifié, que surgira aussi la *Troisième Symphonie*. Un autre projet de composition symphonique appartenant à la typologie dramatique, qui dès les premières sections de l'exposition laisse deviner un développement longuement agéncé et largement arqué dans la même tonalité du fa mineur, semblerait tendre toujours à une solution métasymphonique, affectant un état de tension qui se situe non seulement dans la zone de la *Troisième Symphonie* mais, peut-être, dans la proximité de ce chef-d'œuvre qu'est l'*Œdipe*.

Examinons à présent les phases de mise en page orchestrales de la tragédie lyrique *Œdipe*. Le premier acte, ouvert le 9 juillet 1923, a été achevé à Sinaia le 11 octobre 1923. Le premier tableau du deuxième acte fut signé à Tescani, le 20 août 1925, cependant que le 7 octobre 1925, Enesco signait à Bucarest la page finale du second tableau. Le troisième tableau du deuxième acte fut achevé à Sinaia, dans la villa « Luminiș », le 27 juillet 1928. Le troisième acte était achevé à Bellevue-Les Cytises, le 24 juin 1930. Enfin, l'épilogue, l'acte final, était signé par l'auteur à Tescani, le 27 avril 1931.

Pendant l'orchestration de l'opéra *Œdipe*, opus 23, Enesco a composé et parachevé pour le moins deux ouvrages d'importance exceptionnelle dans le contexte de la création nationale et universelle : la *Première Sonate pour piano en fa dièse mineur*, opus 24, n° 1 (pendant l'été 1924) et la *Troisième Sonate pour piano et violine en la mineur, en caractère populaire roumain*, opus 25 (pendant l'automne 1926). Au printemps de l'année 1925 et en été 1927, Enesco fait les premières ébauches (de celles que nous avons trouvées jusqu'à ce jour), encore nébuleuses, pour *Vox Maris*. A son retour d'un voyage aux États-Unis d'Amérique, en février 1928, se trouvant à bord d'un navire de l'United States Lines qui le ramenait en Europe, Enesco notera sur une feuille de papier quelques leitmotive de *Vox Maris*, soulignant l'épisode des sirènes, donc la participation vocale à ce poème symphonique. Le cahier avec de fugitives esquisses, préliminaires assurément, porte un ajout de plus en vue du poème *Vox Maris*, avec la signature de l'auteur en crayon bleu, en date du 16 février 1928. En juillet-août 1929 suit une première version de référence, sur laquelle l'auteur reviendra. En été 1930, Enesco reprendra, entre autres, le travail en vue de la *Quatrième Symphonie*, cependant qu'au printemps 1934 son effort en cette direction atteindra au point maximum. Mais entre temps il avait eu l'idée d'une *Troisième Sonate pour piano en re majeur*, opus 24, n° 3, qu'il réalisa du 21 octobre 1933 au 11 mai 1935, après que la *Deuxième Sonate pour piano, en mi bémol mineur*, inachevée, eut préoccupé son auteur en 1926 et 1931. Le 7 mai 1932, Enesco signe la première partie de la réduction de travail (violine et piano) en vue d'une symphonie concertante avec violine principale. L'ébauche de cette composition occupe l'été et l'automne 1932. Il en résulte huit pages d'orchestre réalisées dans tous les détails possibles tandis que la neuvième page ne comprend que le magistral discours de la violine principale, accompagnée de l'ensemble des instruments à cordes et de harpe, sans l'intervention des instruments à vent. La page de garde de cette composition inachevée, dont la signification aurait pu être immense indique : *Symphonie concertante pour Violon et Orchestre (Ut majeur)*, la première partie ayant pour mouvement un *Allegro molto moderato e maestoso*.

Impressionnant demeure l'effort de G. Enesco de composer un *Caprice roumain pour violine principale et orchestre, en la majeur*. La projection de l'ouvrage sur le parcours d'un quart de siècle respire un air de légende, la ténacité de l'auteur s'avérant sans pareille. On peut y voir une épopée de la nostalgie du pays, avec des vibrations jaillies du tréfonds de l'âme. Le 7 avril 1925, voyageant entre Chicago et New York — comme il devait le noter, en signant l'esquisse — Enesco commence à travailler à une suite d'orchestre du genre rhapsodique et à caractère populaire roumain ; quelques jours après — Enesco indique sur le parcours des huit pages d'esquisse-réduction : New York, 10 avril 1925 et 14 avril 1925 —, se dessine un plan d'ensemble, fiévreusement noté, au crayon encre, d'une écriture appuyée et nerveuse. Entre parenthèses soit dit qu'au début de la première de ces huit pages avait été noté le début du poème *Vox Maris*, au crayon bleu, sur deux lignes de systèmes pour piano. Il se peut fort bien que la *Troisième Sonate pour piano et violine* (1926) ait jeté le doute sur l'actualité de ce *Caprice roumain*. Mais le 29

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mars 1937 commence le travail à la *Troisième Suite « Villageoise » pour orchestre*, opus 27, terminée le 4 novembre 1938. Donc, la problématique symphonique de cette nature, très roumaine dans l'éthos tout comme dans l'architectonique symphonique, s'impose au premier plan de ces préoccupations. Loin du pays, sur le chemin de New York à Paris, Enesco rédigeait (à l'encre de Chine, sur quelques feuilles de papier à lettres lignées de sa main) la réduction pour piano de ce *Caprice roumain*, avec une écriture d'une rare finesse, évoquant une superbe suite en miniature : le manuscrit porte, à côté de plusieurs signatures du compositeur, les dates 1,2 et 3 mai 1947. D'autres esquisses, par le truchement desquelles l'auteur élargit davantage le cadre du développement, mettent en évidence la date du 26 avril 1949. On sait que l'*Ouverture de concert sur thèmes à caractère roumain en la majeur*, opus 32, a été achevée à Bellevue, le 11 septembre 1948. Au début des années cinquante, assombri par la souffrance et les difficultés, Enesco est absorbé par le fignolage du poème *Vox Maris*, opus 31, et du *Quatuor à cordes en sol majeur*, opus 22, n° 3, ainsi que par la composition de la *Symphonie de chambre*, opus 33. Mais avant que les années quarante ne prennent fin, G. Enesco avait composé — comme un symbole — vingt pages de partition d'une clarté parfaite, révélant la maîtrise d'un rhapsode qui avait atteint les sommets de l'art et portant sur la première page l'intitulé : *Caprice Roumain pour Violon et Orchestre*. La première partie — *Ben moderato* — surgit de l'unison, tel un récitatif nouveau et impétueux des cordes réunies, tandis que la violine principale tisse, en ce prélude d'adieu, de prodigieux dessins de virtuosité purement musicale, pénétrés d'une indescriptible vitalité.

Après cette digression nous allons revenir à l'*Œdipe* et, implicitement, à *Vox Maris*. Dans ces compositions Enesco a mis en évidence, avec un maximum d'acuité, un certain style orchestral, unique dans l'ensemble de la création de l'auteur, qui jamais plus n'a pu être transposé dans d'autres ouvrages du genre de la grande symphonie. C'est un style qui ne se résume point à des mixages de timbre d'une exceptionnelle complexité ou à des modalités particulières de faire valoir les compartiments et les registres orchestraux. Enesco y a créé un vaste mouvement d'orchestre, d'une modernité sans pareille. Cependant que la perpétuelle circulation dans l'espace symphonique de quelques leitmotive en progressive transformation favorise non seulement l'unité concrète de l'entier, mais aussi la diversité des lignes du devenir, notamment la diversification des moments consécutifs, pleins d'imprévu, de contrastes de nuance. Cette agogique symphonique en permanente fluctuation crée la sensation d'une remarquable densité, qui dépasse les processus de développement linéaire, en leur donnant souvent la forme de distributions hétérophoniques traversant, telle une bande de motifs ressemblants, l'espace orchestral de l'aigu au grave. La (libre) systématique des leitmotive, de structure intensément chromatique, rend possible la réalisation et le maintien de modulations successives au circuit large, une nouvelle direction imprégnée à la marche harmonique à tout moment et de tout endroit, investi ou non d'un caractère fonctionnel précis, d'ordre tonal ou modal. Il en découle une souplesse des évolutions harmoniques, une sensation de flottement prolongé dans un champ sonore aux repères mobiles, vite remplaçables, encore que pouvant être spontanément stabilisés, ce qui confère du dynamisme à la variation et au développement thématique des motifs, tant dans le plan de la microstructure que dans celui de la macrostructure symphonique. Ce mouvement d'orchestre s'exprime en englobant au thème les éléments ornementaux, les passages ténus et liants, qui tendent à quitter les positions secondaires et contextuelles. L'image symphonique ressemble de la sorte à un multiple composé dans lequel se rejoignent et se séparent un grand nombre de voix aux timbres corrélés ou départagés, des voix et des tracés orchestraux qui ne se touchent pas forcément en tant que tels, formant une résonance globale, sur le fond desquelles se déroulent d'autres voix solo, de relief, aux présences et aux effets prégnants.

Si le langage orchestral des symphonies antérieures témoignait d'une communion typologique avec certains concepts historiques et de signes de convergence avec la sphère élevée de la dramaturgie symphonique romantique, la réalité symphonique de la tragédie lyrique *Œdipe* révèle une autonomie absolue. Lancé dans le processus de création d'une musique contenant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

force éléments de sens archaïque et atemporel, Enesco, dédoublera son expérience de symphoniste par un plus grand potentiel de l'intuition, découvrant des voies moins connues où son esprit est libre d'inventer, indépendamment des types d'orchestration du début du XXe siècle. Le caractère *cantabile* du violon, amplifié à l'échelle de l'ensemble de cordes tout comme à celle de l'orchestre symphonique entier, engendre un style symphonique sans aspérités et chocs violents, riche en sonorités fluides et doté d'une chromatique instrumentale en permanence décantée. L'accentuation de la modernité du langage orchestral se produit au long de la réalisation des actes successifs. Le compositeur expérimente et vérifie : le 7 décembre 1924, au cours d'un concert de la Société des compositeurs roumains donné au Théâtre lyrique de Bucarest avec le concours de l'Orchestre Philarmonique de Bucarest, on entendra résonner les *Danses* de l'opéra *Œdipe*; les 5 et 7 février 1925, le compositeur interprète, en dirigeant l'Orchestre symphonique de Cleveland, les *Danses thébaines d'Œdipe*; le 25 novembre 1925, à l'Athénée Roumain, dans un concert Enesco, entre autres créations du compositeur, il y aura au programme l'*Interlude* du deuxième acte. Ainsi se renforce ce rythme intérieur qui s'avère déterminant dans le mouvement symphonique des deux derniers actes. C'est, par conséquent, en 1931 que Enesco atteint dans le plan du développement symphonique avec voix et chœur intégrés la cote d'une substantialité solitaire, unique dans le paysage de l'époque. Après ces condensations et ces précisions stylistiques particulières inscrites dans la partition de l'*Œdipe*, il a pu encore créer sur cette coordonnée le poème *Vox Maris*. Les autres projets de symphonies, dans l'ordre de leurs profil purement orchestral, concertant ou vocal-instrumental, auraient peut-être nécessité un autre fondement, une autre modalité symphonique, d'autres processus de modelage et de mise en page de la matière sonore orchestrale ou bien ils seraient demeurés dans l'ombre de l'opéra *Œdipe*. Pour cet aboutissement il n'a manqué à Enesco, que le temps nécessaire, le temps illimité, généreux et le répit de travailler, d'inventer et de fignoler à volonté. Dans cette vision, le chef-d'œuvre *Œdipe* peut être considéré en tant que symphonie des symphonies enesciennes. Il représente pour son créateur tout un système de référence qui absorbe incessamment son attention, qui exerce pendant longtemps sur lui une force d'attraction que rien ne saurait diminuer. La problématique symphonique d'*Œdipe* a pu être dépassée par Enesco, elle n'a pas pu être oubliée jusqu'à une totale libération. L'opéra lui-même s'était transformé en Sphinx. Le créateur de symphonies allait mesurer ses forces en trouvant les réponses aux questions posées par lui-même. C'est ainsi que font leur apparition les annonciateurs d'une nouvelle étape de création, étendant à d'autres genres les éléments qui introduisent l'innovation dans le sillon de la tradition.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE L'IMPORTANCE DES ÉTUDES DE BÉLA BARTÓK POUR LA RECHERCHE DES GENRES FOLKLORIQUES

Emilia Comișel

La zone de Pădureni, située à l'ouest de la ville industrielle de Hunedoara, est délimitée par les rivières Cerna et Mureș et par le massif Poiana Ruscăi. Les villages, situés sur une plate-forme haute de 600 jusqu'à 1000 m (les vallées profondes et humides n'étant pas habitables), sont isolées des autres localités voisines, ce qui explique qu'une culture matérielle et spirituelle riche, variée et originale, écho d'une civilisation ancestrale, a pu être si bien conservée et confirme, en même temps, la persistance des générations successives dans ces lieux. Néanmoins, une brèche s'est produite au cours des derniers siècles dans la vie de ces villages patriarcaux. Les conditions dures de vie et de travail : « *stînjenăritul* » (travaux forestiers), l'agriculture en terrasses, exigeant un labeur acharné et beaucoup de ténacité, et l'élévage des animaux [1] ont déterminé le départ en masse (« băjenaritul ») d'un important nombre d'indigènes — devenus serfs dès le XIIIe siècle — qui ont déserté de la sorte leurs villages natals. Les documents attestent, rien que pour les XVIIe et XVIIIe siècles, l'abandon de 15 villages [2].

Bien que l'originalité, la diversité et l'ancienneté du folklore (et de la vie matérielle) eussent attiré l'attention des spécialistes (folkloristes et ethnographes) dès la fin du siècle passé, la recherche du folklore musical et chorégraphique n'a été entamée que dans la seconde décennie de notre siècle [3], lorsque Béla Bartók entreprit, en 1913—1914 une brève mais fructueuse investigation, selon une méthode moderne, personnelle, dans 5 villages de Pădureni : Cerbăl, Feregi, Ghelari, Lelese et Socet. Le matériel, enregistré sur des cylindres de phonographe et transcrit avec une compétence particulière, fut partiellement publié en 1914 dans un ouvrage consacré au « dialecte » muscial des Roumains de Hunedoara [4]. Le reste des pièces est paru dans trois volumes posthumes de Béla Bartók intitulés *Rumanian Folk Music*, publiés par les soins du muscicologue Benjamin Suchoff, directeur des Archives Bartók de New York [5].

Plus tard, la zone allait devenir le terrain d'investigation de plusieurs spécialistes : en 1925, le compositeur Sabin Drăgoi notait 112 mélodies (vocales et instrumentales) de 3 villages de Pădureni ; D. Șandrul recueillait quelques pièces de Lăpușul de Sus, cependant que Ilarion Cocișiu, l'un des plus prestigieux folkloristes roumains, collaborateur assidu des Archives de folklore de la Société des compositeurs roumains — archives fondées par Constantin Brăiloiu en 1928 — entreprenait la collection systématique, en plusieurs étapes, de la culture musicale de Pădureni : à Lunca Cernii de Jos, Lunca Cernii de Sus et Meria en 1933 ; à Ruda, Ghelari, Alun, Poenița Voinii, Merișorul de Munte, Runcul Mare, Poenița Tomii, Feregi et Cerbăl, en 1949 ; à Lelese, en 1950. Une partie de ces mélodies parurent dans *Antologia folclorică din Ținutul Pădurenilor* [6] (rédigée par une équipe formée de Emilia Comișel, Mariana Rodan-Kahane et Rodica Weiss) et dans *Cîntece populare românești* [7]. Dans l'étude *Das Rumänische Volkslied* [8], Emil Riegler-Dinu donnait lui aussi quelques mélodies de cette zone.

Etant donné que dans le plan de l'Institut de Folklore [9], était prévue l'élaboration de plusieurs monographies folkloriques régionales, selon la méthode moderne de recherche sociologique instituée par Constantin Brăiloiu (et adaptée aux conditions et aux exigences actuelles), ayant pour but leur publication dans le grand « Corpus du folklore roumain », parmi les zones considérées représentatives au point de vue artistique et documentaire on a choisi aussi la zone de Pădureni du département de Hunedoara.

Par conséquent, à partir de 1950, une équipe complexe, formée de spécialistes de plusieurs domaines : littéraire (Ovidiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bîrlea), musical (Emilia Comișel, Mariana Rodan-Kahane, Rodica Weiss) et chorégraphique (Anca Ciortea-Giurchescu) a entrepris des recherches systématiques selon un plan judicieusement élaboré, comprenant plusieurs étapes et couvrant presque, toute la zone. Dans une partie des villages on a pu réaliser des recueils exhaustifs, alors que dans d'autres on a dû se contenter d'investigations sommaires : en 1950 à Cerișor et Lelese ; en 1951, à Cerișor, Sohodol, Alun, Bunila ; en 1954, à Cerbăl, Socet, Bătrîna, Feregi, Poenița Tomii, Muncelul Mare, Muncelul Mic, Runcul Mic et Boiabîrz ; en 1955 à Ghelari, Toplița, Goleș, Hăjdău et Dăbîca et en 1960 à Cerbăl, Alun, Lelese, Bunila, Ruda, Cerișor, Ghelari (cette dernière investigation ayant eu pour but spécial la révision de certaines pièces et l'enregistrement satisfaisant au point de vue technique sur bandes magnétiques). On a recueilli plus de 1 800 mélodies (enregistrées ou notées directement d'après ouïe), complétées de nombreux documents informatifs (fiches d'observation directe, de répertoire, questionnaire concernant les coutumes accompagnées de manifestations artistiques, etc.) qui contribuent à faire comprendre la signification et la vie réelle de chaque pièce.

L'étude monographique est encore au stade de manuscrit, Ovidiu Bîrlea seul ayant publié quelques genres dans *Anuarul etnografic* de Cluj ; mais le côté musical est resté tout à fait en dehors des préoccupations de l'auteur [10].

Aussi bien pour l'opération de recueil que pour l'étude, les mélodies et les études de Béla Bartók nous ont été d'une aide inestimable. Outre l'ouvrage cité, nous avons consulté aussi d'autres sur la musique populaire roumaine [11] et hongroise [12], ainsi que les 500 mélodies transcrites par lui et mises à notre disposition par le Musée d'Ethnographie de Budapest, pour lesquelles nous profitons de cette occasion afin d'exprimer une fois de plus nos remerciements aux spécialistes budapestois.

Grâce à son activité dans cette zone, nous avons réussi à dépister avec plus de facilité le répertoire local et à saisir quelques-uns des aspects évolutifs dans un intervalle approximatif de quatre décennies. En réalité, notre équipe a eu la chance de travailler dans une zone conservatrice, où le processus de création était encore vivant, le matériel varié et d'une beauté particulière.

Compositeur, pianiste, professeur d'université, ethnomusicologue achevé, Bartók a touché le plus haut degré d'accomplissement seulement après avoir découvert les virtualités spirituelles et artistiques de la musique paysanne authentique de plusieurs peuples, devenue source inépuisable d'inspiration créatrice et objet de recherche scientifique.

Les Roumains en gardent un souvenir ineffaçable, lui manifestant une vive reconnaissance pour son apport à l'exploration de leur patrimoine artistique. Béla Bartók a recueilli 3 500 mélodies populaires roumaines selon une méthode moderne ; les mélodies, enregistrées sur l'appareil du temps (le phonographe), transcrites avec la plus grande attention et compétence, ont été analysées et classifiées par genres, espèces et types, selon les dernières exigences pour ce qui est de la rigueur et de l'exactitude professionnelle.

Ses expérimentations de terrain, la recherche du folklore dans plusieurs provinces (Transylvanie, Banat) lui ont fourni de nombreuses occasions de délectation spirituelle et de profonde compréhension du talent musical et poétique des Roumains, qui ont su, au fil des siècles, créer et ciseler des œuvres d'art supérieur qui — selon les aveux de ce musicien épris de folklore jusqu'à l'adoration — « incarne la plus haute perfection artistique » et « constitue de véritables exemples pour la modalité de donner à une idée musicale l'expression la plus accomplie, la plus lapidaire avec les moyens les plus simples » [13].

L'un des objectifs les plus importants de notre équipe — en dehors de la découverte du répertoire local complet et de ce qu'il représente réellement dans la vie des hommes — a été de trouver les interprètes qui ont collaboré avec le folkloriste hongrois, non seulement pour étudier les lois de la mémoire populaire et de l'évolution de la création collective mais aussi pour connaître les impressions laissées par Bartók aux gens du lieu. Nos efforts n'ont pas été vains, puisque nous avons rencontré quelques détenteurs et créateurs de folklore qui se sont souvenus avec joie de Bartók, de certains aspects de sa méthode de recueillir et d'enregistrer sur des cylindres de phonographe (appareil qui provoquait l'étonnement des gens lorsqu'ils entendaient leurs chansons reproduites), de sa façon rapide de noter les mélodies et les figures de danse avant de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les enregistrer, de sa mémoire extraordinaire, de sa modestie et des sentiments d'admiration et d'amitié qui se dégageaient de son attitude toute entière.

Une étude ayant pour objet ces impressions et les aspects évolutifs d'un genre lyrique du répertoire local (la chanson proprement dite), basée sur la comparaison entre le matériel recuilli par Bartók et celui recueilli par nous, a été élaborée par la signataire de ces lignes en collaboration avec Mariana Rodan-Kahane, intitulée *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara* [14].

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'aborder une autre catégorie, celle du *répertoire funèbre* de la zone de Pădureni, dont la richesse, la diversité et la beauté constituent les traits caractéristiques. L'ouvrage est dédié à la mémoire de Béla Bartók dont on vient de fêter le centenaire de la naissance. De par sa compétence, sa probité scientifique, sa passion de chercheur et l'admiration qu'il vouait au génie créateur du peuple, de ce « créateur pluriel » (C. Brăiloiu), de par ses réalisations scientifiques et artistiques, Béla Bartók est devenu pour nous autres, Roumains, et pour tous les représentants de la culture un modèle à suivre, dans le noble but de rapprochement et de compréhension, au travers d'une connaissance réciproque, des peuples.

Dans la zone de Pădureni — tout comme dans autres provinces — le répertoire funèbre est formé de plusieurs catégories (espèces) différenciées comme contenu, fonction, structure et mode d'exécution (solo ou en groupe, vocale ou vocale-instrumentale).

Nous y distinguons :

I. *La lamentation funèbre (« bocetul »)* [15]
II. *Le chant cérémoniel funèbre*
III. *« Versul »*
IV. *Les jeux dramatiques de veillée*

I. Jusque vers la troisième décennie de notre siècle — par endroits jusqu'à nos jours — le répertoire funèbre étant considéré d'une façon globale, toutes les pièces s'appelaient *lamentations*. Excellent connaisseur du répertoire de plusieurs provinces et ayant entrepris des analyses littéraires et musicales en profondeur, Constantin Brăiloiu en fit dans son ouvrage « *Ale mortului* » *din Gorj* la première classification : *lamentations* et *chants cérémoniels* : « Je dirai néanmoins ce qui n'a jamais été exprimé avec clarté, à savoir que ces *chants ne sont pas des lamentations*, ⟨se référant à la chanson du sapin, n.n.⟩ comme on les a appelés par erreur. Ce sont des chants rituels, mieux dit cérémoniels, chantés par des femmes expertes (*« numite »*) qui ne sauraient être de proches parents du mort, à tel moment et selon des lois détérminées. La lamentation est quelque chose de tout à fait différent : un débordement mélodique du regret » [16].

Le terme de lamentation *(bocet)* n'est pas un terme populaire ; la terminologie locale est variée : « cîntare de jele » (chant de lamentation), « de jele » (de douleur), « vers de mort » (mélodie de mort), « glas de mort » (mélodie de mort), cependant que l'action exprimée par un verbe réflexif : « je me lamente sur ... », « je me lamente après... »

Les traits caractéristiques de la lamentation, communs pour le pays entier, sont les suivants :

a. chant solo interprété par différentes femmes apparentées de près au mort (il arrive aussi que la lamentation soit chantée en groupe, mais en ce cas le texte poétique présente certaines différences pour ce qui est du contenu, étant exécutée par des femmes expressément choisies, *(« numite »)* en des lieux et à des heures déterminées et selon des lois traditionnelles et locales ; bien que nomées par nous « lamentations de groupe », il s'agit en fait de chants cérémoniels (dont nous parlerons plus tard) ;

b. la lamentation ne se rattache point à certains moments du cérémonial, on peut la chanter à tout moment, avant la mort, pendant le séjour du mort dans la maison et après la mort. Pourtant il y a des zones où la tradition veut que l'on se lamente aussi à certains moments (lorsque sonne le glas, lorsque quelqu'un pénètre dans la chambre mortuaire) et certains jours de l'année, après l'enterrement ;

c. le texte exprime la douleur causée par la perte d'un être cher, fait l'éloge du défunt et décrit la désolation de ceux qui restent, les souffrances des enfants orphelins, etc. ;

d. le contenu du texte poétique est profane et garde des réminiscences d'une mentalité qui, de nos jours, est en partie dépassée : le lien entre les vivants et les morts, la vie de l'au-delà, etc. ;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

e. la lamentation est un moyen d'apaisement de la douleur en même temps qu'un acte obligatoire, imposé par les lois traditionnelles ;

f. les textes diffèrent selon le degré de parenté des pleureuses et selon la situation du disparu : il y a des lamentations pour enfant, pour époux, sœur, neveu, etc. ;

g. la lamentation n'est pas une simple plainte mais une véritable création artistique : la douleur est extériorisée par le truchement d'images d'une grande plasticité, dont certaines traditionnelles, auxquelles tout un chacun peut ajouter des vers, des idées neuves, personnelles, dans une forme artistique qui dépend de la profondeur de ses sentiments et de son talent.

Caractéristique de cette zone — ainsi que de celles dont le répertoire contient aussi des chants rituels — est la contamination des textes des lamentations par des images et des thèmes appartenant à d'autres espèces ou par des vers « itinérants » de genres rapprochés (les chansons des recrues, celles de mariage, les noëls). Nombreux sont les procédés utilisés pour donner de la plasticité à l'idée et pour atteindre à une expression aussi colorée que possible : la comparaison, la personnification, la métaphore, le dialogue, les exclamations, les vers interrogatifs.

Représentant une phase ancestrale de manifestation artistique des sentiments, la lamentation se place à la limite entre la vie et l'art. Aussi verrons-nous s'y maintenir des structures mélodiques et rythmiques ancestrales, des moyens d'expression réduits mais d'une extrême souplesse, le processus de création étant très intense au moment de l'exécution. Bien que la forme de la mélodie soit fixe (en strophes) et les vers de huit syllabes, aux moments où l'intensité de la douleur atteint le comble, l'interprète peut se permettre des improvisations dans les lignes mélodiques, la strophe devenant malléable (ex. AB, puis AAAB, ABBAA, etc.). La mélodie, syllabique et descendante, évolue par de petits intervalles et des valeurs de croches, rarement de noires, en des combinaisons spécifiques au système *giusto syllabique* [17] ou *parlando rubato*. La mélodie [18] est construite d'une seule ligne mélodique répétée ou de deux apparentées, symétriquement ou asymétriquement répétées. La tricordie majeure ou mineure ainsi que les cellules bi- et tricordiques sont fréquentes.

La lamentation est d'un caractère dramatique ; pour forte que soit la douleur, particulièrement lorsque approche l'instant de la séparation définitive, la pleureuse continue à garder une attitude sobre retenue, d'autant plus impressionnante et dramatique.

Dans la zone de Pădureni il y a quatre types mélodiques de lamentation qui circulent avec de nombreux sous-types, signe de la capacité individuelle de création jusque dans les moments les plus tragiques de la vie. Leur ambitus varie de la tierce à la septième.

II. Les chants cérémoniels s'exécutent à des moments et en des endroits déterminés, par un groupe de femmes qui ne doivent pas faire partie des proches parents du mort. Les femmes, pour ainsi dire des semi-professionnelles « spécialisées », ne sont pas rémunérées pour chanter. Le contenu du texte poétique est épique ou épique-lyrique et varie selon la fonction qu'il remplit dans le cadre du cérémonial : *la chanson du sapin*, *l'aube*, *la chanson devant la fenêtre* (« Strigă moartea la fereastă » *La Mort appelle à la fenêtre)*, *la veillée* (chantée à minuit), *la chanson « ruga »* [19] (prière pour ceux qui sont morts dans le lointain : à la guerre, par suite de quelque accident, etc.) ; *pour le chemin* (pendant que le cortège se dirige vers le cimetière), etc. Ces pièces sont exécutées à l'intérieur de la maison ou dehors et accompagnent certaines pratiques.

Les textes poétiques sont fixes, transmis par des générations successives et n'admettant que de rares intrusions : le nom du mort, des appels en vers dont résulte le degré de parenté, l'âge ou la situation sociale du mort *(Draga me și sora me — Ma chérie et ma sœur ; Dragă tinerea nevastă — Ma chère et jeune épouse ; Tata meu și bunu meu — Mon père et mon bon*, etc.). Certains thèmes mythologiques constituent des survivances d'ancestrales conceptions de la vie et de la mort. Dans les chants cérémoniels plus récents l'image est plus laxe, plus diluée. Le texte, quoique fixe, apparaît dans certaines variantes contaminé par des éléments où les personnages mythologiques ont été remplacés par d'autres, pris de la réligion orthodoxe, et où certaines séquences ou groupes de vers ont été abandonnés. Les textes contiennent un très

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grand nombre de vers (par exemple la *chanson du sapin* de Lunca Cernii a 218 vers, celle de Dăbîca 108; la chanson *Strigă moartea la fereastră (La Mort appelle à la fenêtre)*, de Ruda, a 108 vers).

D'après le style, les chansons se groupent en deux strates : *le strate archaïque*, dont l'origine remonte à l'époque préféodale (ayant pour éléments essentiels : le vers de six syllabes, la substance thématique et la structure bicordique), et un autre *plus récent*, créé à partir de l'ancien, selon des lois spéciales (en partie découvertes) et dont le vers de huit syllabes constitue l'un de critères de classification.

Beaucoup de chansons recueillies par notre équipe semblent avoir perdu, pour des raisons différentes, leur mélodie originale, adoptant les mélodies d'espèces raprochées. Dans les villages où, par exemple, l'ancienne mélodie du sapin a été abandonnée, le texte a été associé à une mélodie de large circulation (à Ghelari); c'est aussi ce qui est arrivé pour les suivants textes : *Soleil, soleil qui tourne (Soare, soare, rotogol)*, *Que le désert t'engloutisse, mort (Mînše-te pustia, moarte)*, *Nous sommes venus au banquet (Venirăm la omenie)*, *Mère, chez nous dans le jardin (Maico, la noi în grădină)*, *Réjouis-toi, cimetière (Bucură-te mănăstire)*, *Réveille-toi chéri(e) et regarde (Scoală, dragă, şi te uită)*, *Ouvre, mère, la porte, (Deschide, maico, poarta)*, *Adieu, enclos (Rămîi, ocol, sănătos)*, *Réveille-toi chéri(e) et parle (Scoală dragă şi grăieşte)*, etc., appelés ici chansons « des femmes » (« ale muierilor »), « traînantes » (« pe lung »), « la chanson du mort » (« horea mortului »), dont les femmes affirment qu'elles ne sauraient être chantées par la « femme de la maison », c'est-à-dire par un proche parent. Ces chansons sont interprétées à des heures fixes : avant le lever du soleil, à midi, avant le coucher du soleil. Au point de vue esthétique, les chansons cérémonielles sont d'une valeur supérieure, les images étant concises, le texte extériorisé par de nombreuses figures de style.

Certaines chansons sont exécutées avec l'accompagnement hétérophonique du *taragot* (instrument populaire aérophone) ou du tambour (au sud de la région, à Meria et à Lunca Cernei). Comme traits musicaux il comporte : un matériel sonore réduit (pentatonique ou pentacorde ayant à la base le bicorde et le tricorde); ou bien un système de 5 à 6 sons, avec ou sans substrat pentatonique; valeurs de notes larges (noires, blanches, longa) organisées en un système rythmique à part, basé sur la noire, avec chaque son accentué et très alongé; emission vocale puissante, de poitrine, les sons maintenus dans une intensité forte; profil descendant avec, parfois, un saut initial de quarte ou de quinte; exécution non tempérée des sons, forme architectonique fixe de deux à quatre lignes mélodiques, où les sons de cadence intérieure sont à un intervalle d'unison ou de tierce, rarement de seconde, par rapport à la cadence finale : A_3 A_3 B_1B_1 ou $A_1A_1B_1$; A_3 B_3C_{VII} D_1; apocope double à la fin de la période musicale *(Brade cetinate, Brade ceti — ⏑ —)*; répétition d'un seul vers sur tout le parcours de la mélodie (ABB = vers aaa).

Les chansons cérémonielles ont des fonctions spéciales expliquant le moment où elles sont exécutées. Malgré leur fonction et leur contenu variés, elles ont quelques traits en commun :

— elles ne sont pas individualisées, pouvant être chantées pour n'importe quel mort, quels que soient son âge, sa situation sociale, exception faite pour la chanson du sapin que l'on chante d'habitude pour les célibataires, mais qui, elle aussi, peut être chantée pour des gens mariés, s'ils ont eu l'estime et l'affection de la communauté (voir à ce propos la fiche d'observation [20] directe à l'enterrement de Boia Lazăr de Cerişor);

— le matériel sonore est organisé en des structures tétra- ou pentacordiques, ou pentatoniques (à pyén inférieur généralement mobile) ou bien d'une exécution non tempérée; ambitus fréquent de quinte, tempo large, aux valeurs extrêmement grandes; caractère solennel, hiératique, méditatif. Le système rythmique spécifique pour les chansons rituelles exécutées par un grand nombre de personnes qui, éventuellement, se déplacent d'un endroit à l'autre.

II. 1. *La chanson du sapin* est répandue à travers tous les villages, avec une vitalité inégale néanmoins. Le nombre des types mélodiques (nous en avons trouvé quatre) dépasse en richesse toute autre zone de Roumanie. Bien que la coutume d'apporter et de planter un arbre sur la tombe soit générale, avec une large aire de circulation chez beaucoup de peuples, la chanson du sapin semble être une création

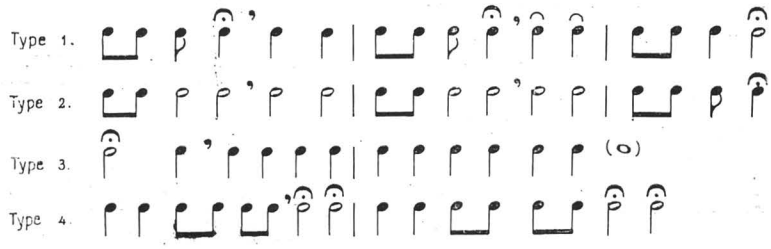
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des Roumains et se pratique seulement dans la partie ouest du pays. Elle est chantée par le groupe des femmes qui viennent au-devant du sapin lorsqu'on l'apporte de la forêt (où il a été abattu, élagué et orné selon des normes établies), ensuite à la maison du mort, puis sur le parcours qui mène au cimetière, auprès de la tombe et — dans quelques villages — toujours auprès de la tombe pendant les trois matinées qui suivent à l'enterrement. Le texte, de grandes dimensions, exprime la douleur du sapin qui — à l'instar du défunt — au lieu de vivre et de se rendre utile aux hommes, est relégué « en un endroit marécageux » afin d'y pourrir.

« Cetina de brad / Cin' te-a doblicit/ Din codru-ai pornit/ — Io n-ași fi pornitu/ Da' m-o poruncitu?/ O soră jurată,/ Că ea ș-o mînatu/ Doi voiniș din satu/ Cu două topoare/ Jos să mă doboare./ Ei dacă sosiră/ Nu mă doborîră,/ În sus se uitară/ Dacă le plăšea/ De šetina mea,/ Prada ș-o făšea,/ Jos mă dobora./ Sori cu capu gol/ Pă umeri mă luară/ Cu min' apucară/ P-o rarecărare,/ Pin Poiana Mare./ Cînd vrură să iasă/ Cu min' din Poiană,/ Brazii s-așezară/ Și să-ntunecară./ Eu din grai grăi :/ — Dragii mei cei brazi,/ Sus vă ridicați/ Și vă răzbunați/ Și voi mie-mi dați/ Cale răzbunată/ Și pă min' mă iartă./ Brazii s-ajutară/ Și să răzbunară./ Sori cu capul gol/ Pă umeri mă luară,/ Cu mine-apucară,/ Tot p-un deal frumos/ Și pe-un cîmp frumos./ Cînd s-apropiară/ Cu mine de sat,/ Jos îmi hodinea./ Și mă aștepta/ Fete cîștigate/ Și neveste nalte,/ Pă min' să mă cînte./ Sor' cu capul gol/ Cu mine-apucară,/ Pă ulița mare./ Ieu mult m-am uitat/ Să văd un's-abat./ Cu min' s-abătură,/ Un'e fu strînsură ; La vraniț-aleasă,/ La soruț-acasă./ Și sus m-ajutară,/ Pe casă, la deal/ Să le fiu de-amar,/ De jele-ntr-un an./ Kișchineu rotat,/ Grecu-ăl de te-o dat/ Rău te-o blăstămat :/ Să nu șezi în ladă,/ 'N ladă-mpăturat,/ La fete pă cap/ Că și tu să ședzi/ Într-un vîrf de brad, /Soare să te ardă,/ Vîntu să te bată » [21], ou bien : *« Fața ta să piardă/ Neaua să te ningă, Maica să te plîngă »* [22].

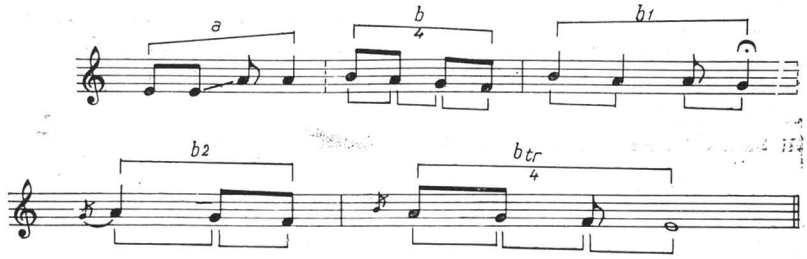
Nous y trouvons — de même que dans les lamentations — un procédé impliquant la nature entière dans la douleur de l'homme, et transposant le sentiment sur un plan cosmique.

Une caractéristique du style ancien et du chant cérémoniel est constituée par la symétrie rythmique :



Un autre trait spécifique du type c'est la formule rythmique constante et la double apocope à la fin de la strophe mélodique.

Le premier type du « sapin » est connu au nord (Cerbăl, 4 variantes, Muncelul Mare, Socet, Poenița Tomii et Alun) avec des *sous-types* à Lelese et Cerișor (sous-type 1), Muncelul Mare et Sohodol (sous-type 2). La mélodie relève un brillant modèle d'adaptation thématique ; la cellule initiale (un intervalle expressif de quarte ou de quinte) est continuée par une cellule bicordique variée par élargissement, transposition, concentration, et forme une nouvelle ligne mélodique :



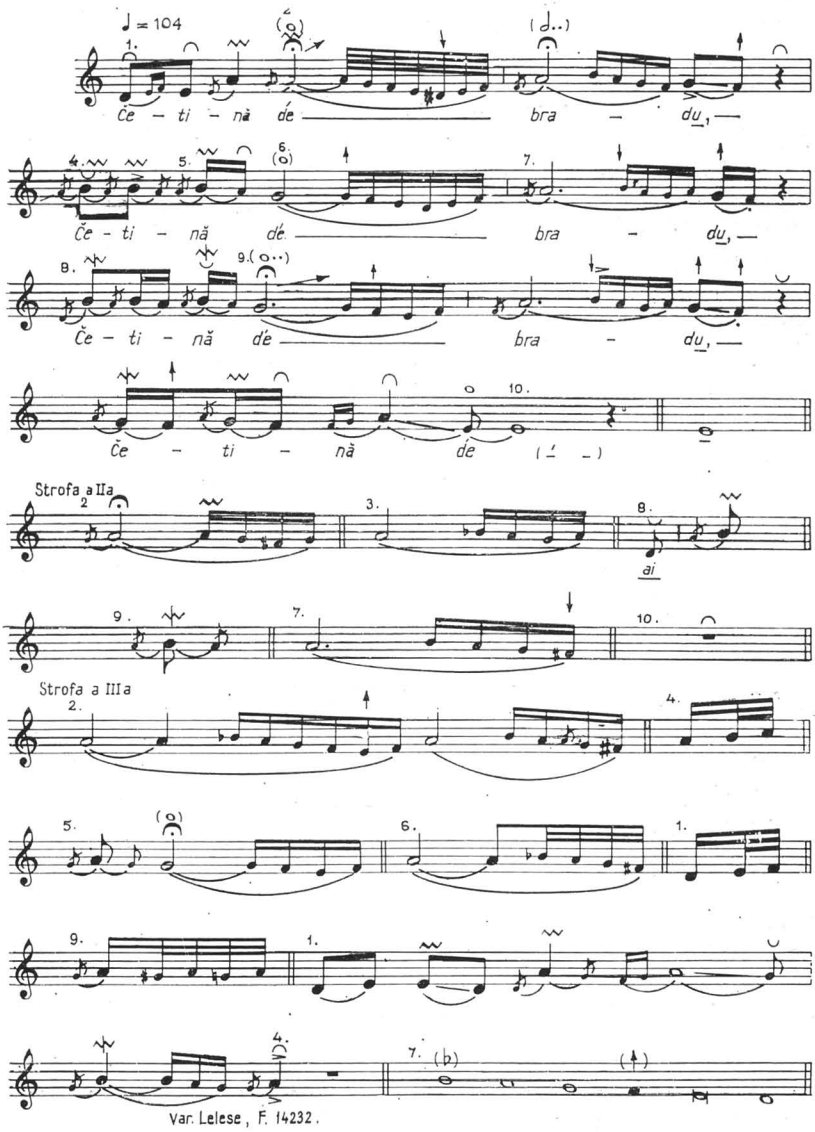
Exemple 1

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

F. 14 553 b

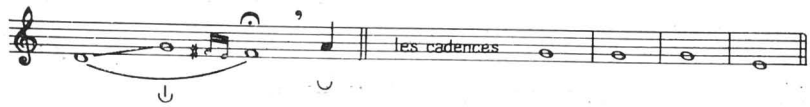
Cerbăl, Costa Maria « Belone », 34 ans, et Vlad Valeria, 16 ans.
Chercheurs : Emilia Comişel et Mariana Kahane, 10.7. 954
Tr. Emilia Comişel.

Forme : (VII) A_{3-2} (5) B_{3-2} B (3) C_1



Exemple 2

Le deuxième type (de Bunila, Poenița Voinii et Alun) se distingue par une formule initiale inédite, formée d'un saut de quarte et d'une lente descente à la seconde inférieure par des notes extrêmement longues, exécutées en forte :



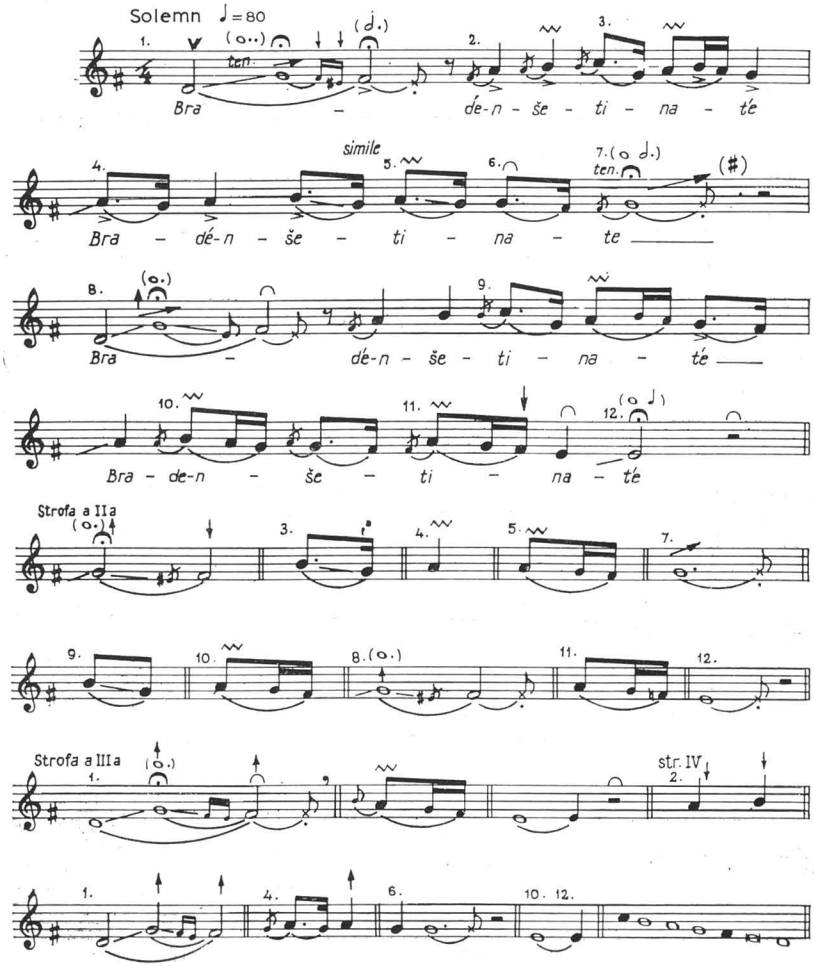
Exemple 3

La forme est constituée de 4 lignes, symétriquement répétées : (VII–2) A 3(4) B_3 (=Av) A(4) Bc_1

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

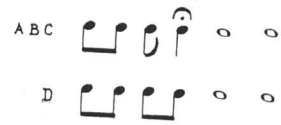
F. 14 492

Bunila, Groupe de femmes entre 26 et 60 ans.
Chercheur : O. Bîrlea, 24.12.951
Tr. Emilia Comișel



Exemple 4

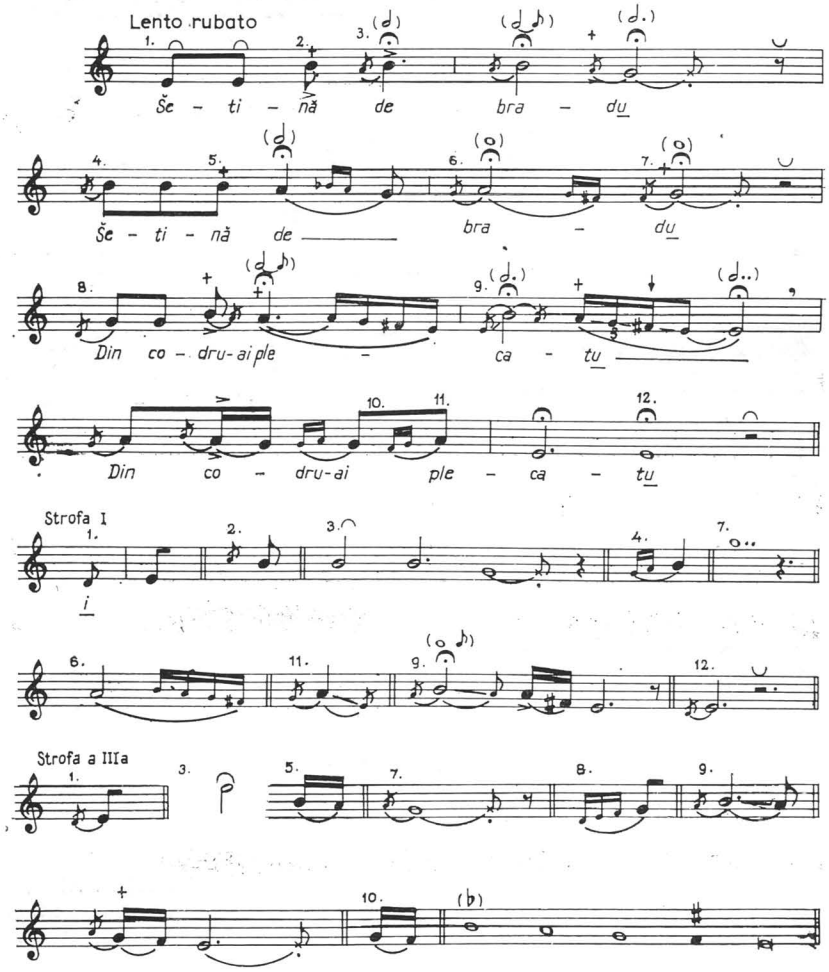
Le troisième type apparenté à la chanson *Zorile (L'Aube)* a été recueilli à Muncelul Mare et Muncelul Mic, Hăjdău, Dăbîca, Meria, Lunca Cernii de Jos. Dans le cadre de ce type, dans les variantes, la cadence de la troisième ligne mélodique adopte le sous-ton, cependant que la finale de l'avant-dernière ligne s'arrête sur tr. 1. Le rythme, identique pour les premières lignes, diffère seulement pour la dernière (c'est un trait spécifique pour la chanson cérémonielle, la rapprochant de la lamentation) :



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

F. 10 260 a

Feregi,
Inf. Bistreen Treja et Mărina Floare
Chercheur : Il. Cocișiu
16.8.1946



Exemple 5

Forme : (4) A 4–3 (5) B_1 (5) B_1

La mélodie se développe sur 4 sons, dans un prépentatonique à pyén inférieur mobile (qui n'apparaît que dans deux mélismes) et finale par intervalle de quarte.

L'absence de l'apocope double à la fin de la strophe mélodique et la variété des cadences intérieures (tr. 3,3, 1 ou VII, 1) relèvent la tendance de modernisation du style. Dans certaines variantes (ou sous-types) de Meria et de Lunca Cernii on a même changé la cadence de la première ligne qui glisse vers le sous-ton comme dans la chanson proprement dite, tandis que la strophe mélodique a été restreinte à trois lignes.

Le quatrième type circule dans deux principales variantes : sur 6 syllabes (le type archaïque) : à Bătrîna (2 var.), Goleș, Dăbîca (4 var.), Hăjdău et Topliţa, et sur 8 syllabes (le type plus récent) à Ghelari et Ruda. Dans une variante éloignée il a été noté aussi à Bătrîna.

La mélodie hexasyllabique a des formes variées (de 2,3 ou 4 lignes) où revient B (ABCB). Le rythme est formé aussi bien de noires que de croches. Le système des cadences est plus différencié, par l'intervention du sous-ton, soit à la ligne initiale seulement, soit à la première et à la troisième (les deux à Dăbîca). L'absence de la double apocope et la formule de liaison entre la 3e et la 4e ligne dénote l'influence de la chanson proprement dite. Voici un exemple du type archaïque et deux exemples du type plus récent :

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bradul (Le Sapin)

Mg. 495 a

Ghelari, Groupe de femmes
Chercheurs : Emilia Comişel et O. Bîrlea, 1960
Tr. Emilia Comişel

♩ = 146

e Bra - dé bra - dé, - vă - ruţ

bra - dé e

Če bra - de ţ-ai d-o - hli -

- či - tu e

Če bra - dé ţ-ai d-o - bli -

- či - tu

Exemple 6

Bradul (Le Sapin)

F. 10 178

Ghelari, Alic Maria, 52 ans
Chercheurs : I. Cocişiu, 10. VII.46.
Tr. R. Weiss, Emilia Comişel

Lento rubato ♩ = 68

Bra - de, bra - de, vă - ruţ bra - de

Ce, bra - de, - ţi-ai do - bli - ši - tu e

Var. identică pe alt text (F. 495 b.)

Ce, bra - de ţi-ai do - bli - si - tu

Exemple 7

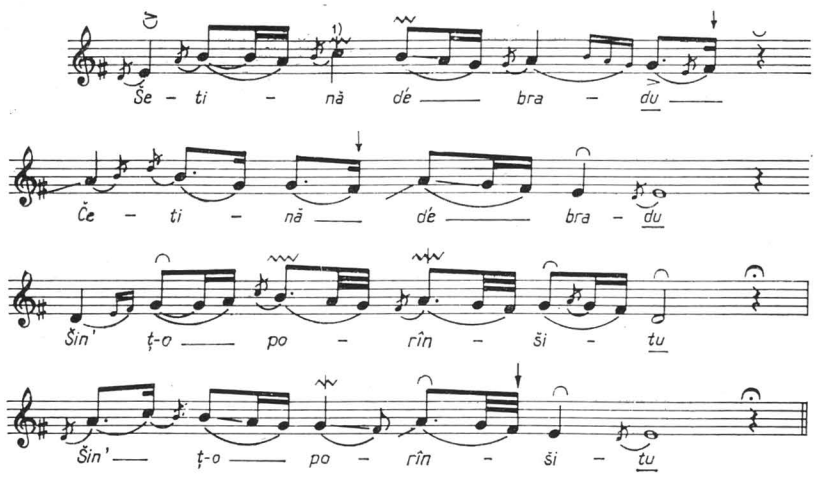
Rythme :

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bradul (Le Sapin)

Mg. 503 a

Goleș, Inf. E. Tămașesc
Chercheur : O. Bîrlea
Tr. M. Kahane



Exemple 8

Quelques variantes « dégradées », syllabiques, ont subsisté dans la mémoire passive des vieux, dans les villages où, la mélodie ayant été abandonnée, ce sont les femmes des villages voisins que l'on appelle lors des enterrements des jeunes afin de chanter « *bradu* » (le sapin).

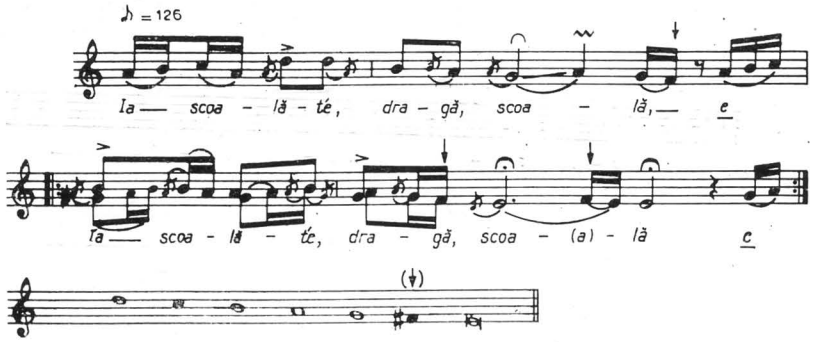
II. 2. *La Chanson de l'Aube (Zorile)* ne fut trouvée que dans deux villages : Bătrîna (2 var.) et Sohodol. On la chante de très grand matin, avant le lever du soleil, dehors, au coin de la maison endeuillée. Le texte a été adapté à la mélodie d'une chanson cérémonielle très répandue, sur le modèle octosyllabique, *La Mort appelle à la fenêtre* et, en partie, à celle du « sapin » de type 1. Il semble que la mélodie originaire ait disparu ou bien qu'elle ait été abandonnée en raison de ses similitudes avec d'autres types.

En réalité, toutes ces chansons peuvent être groupées en une seule famille, les différences s'avérant insignifiantes tandis que leurs éléments essentiels sont communs.

Zori (L'Aube)

F. 14 559 b

Bătrîna, Groupe de femmes et Anița Roman
Chercheurs : Mariana Kahane et Emilia Comișel, 7.11.954. Tr. Emilia Comișel

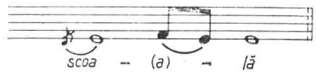


Exemple 9

Forme : (4) A_{4-3} (5) B_1 (5) B_1

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le système sonore (un pentatonique à pyén mobile) et le rythme formé d'une succession de croches rapproche la mélodie d'une lamentation ; le rythme a les deux dernières syllabes très alongées, avec *fermata*. Une particularité de la formule finale de cadence rappelle les chansons rituelles de Banat.

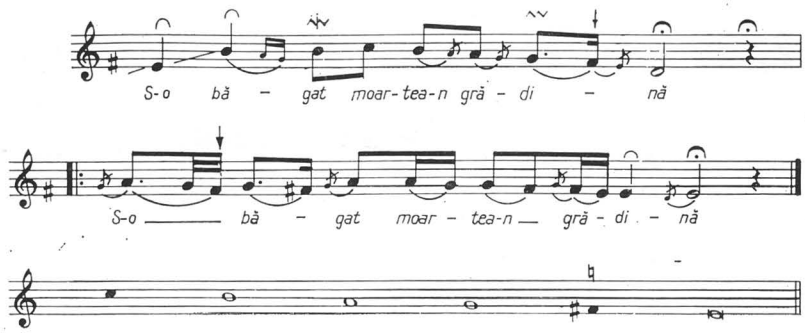


III. 3. *La chanson de veillée* représentée par deux types mélodiques, est en usage seulement à Goleș et à Dăbîca. Le 1er type est une variante assez ressemblante de la pièce *La Mort appelle....*, type 2, à quelques différences près : initium parquinte ascendente, rythme menu de croches et glissement au sous-ton dans la variante de Dăbîca.

Cîntec de priveghi (Chanson de veillée)

Mg. 18 951

Dăbîca, Inf. Bobera Terejia
Chercheurs : Mariana Kahane et
g. O. Bîrlea, 8.6.1956. Tr. Emilia Comișel



Exemple 10

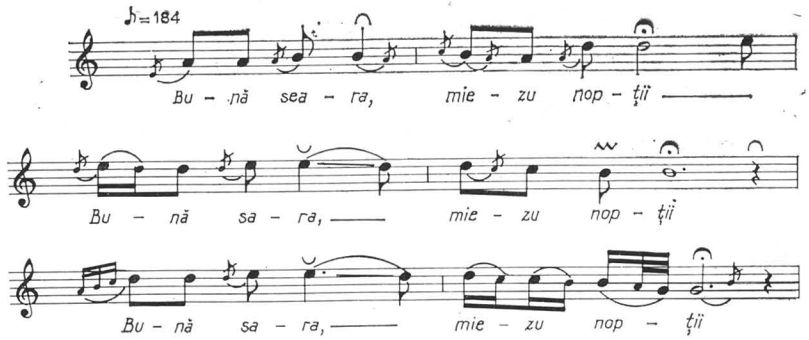
Forme : $_{(1)}A_{VII(1)}$ $A_{VII(4)}$ $B_{(1)4}$ B_1

Le second type est une mélodie de facture plus récente, en rythme péonique, à structure modale phrygienne. Le registre aigu du mode lui confère un caractère plus lumineux. La construction plus équilibrée de la strophe est obtenue du fait que chaque ligne est composée de deux motifs apparentés : $\underset{\smile}{ab}$ $\underset{\smile}{cd}$ $\underset{\smile}{cd_1}$ $\underset{\smile}{cd_{tr}}$

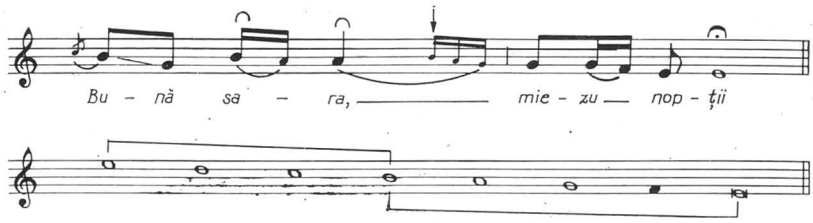
Bună seara, miezu nopții (Bonsoir, minuit)

Mg. 503 b.

Goleș, Inf. Ticula L. et groupe
Chercheurs : O. Bîrlea et Mariana Kahane,
8.6.1955. Tr. Emilia Comișel



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Exemple 11

Forme : $_{(4)}A_{7-8}$ $_{(8)}$ $B_{5(7)}$ $B_{V\ 3-4}$ $_{(5)}C_1$

II. 4. *La chanson « rugă »* (prière) n'a été recueillie qu'à Meria (3 var.) et Lunca Cernii, au sud-ouest de la zone. Des informations il résulte que cette pièce est d'habitude chantée pour ceux qui sont morts loin de la maison (à la guerre, en travaillant dans la forêt, par accident, etc.) mais une femme de Cerbăl soutenait qu'elle peut être chantée aussi lorsque la mort a été naturelle — c'est-à-dire qu'elle s'est produite à la maison — mais uniquement pour les jeunes [23]. La mélodie est formée de deux lignes différentes, le motif final de la première ligne étant repris et complété avec un nouveau motif à la cadence : $_{VII}A_3$ (=ab =) $_{(5)}B$ (=bc)$_1$

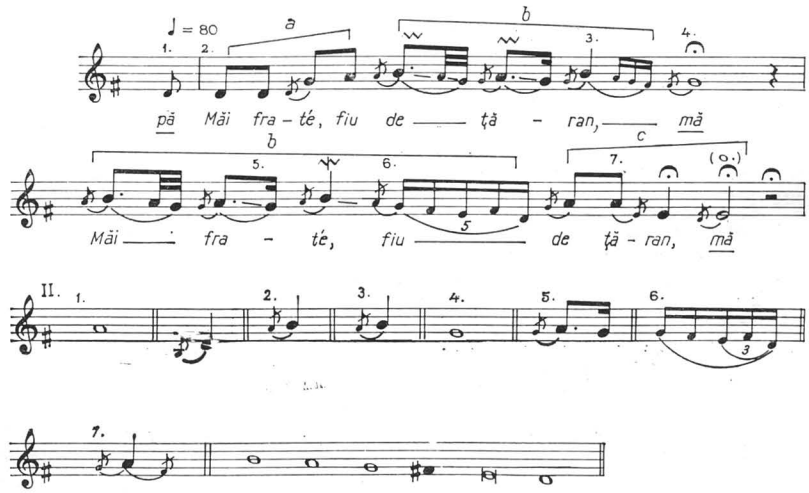
L'ambitus habituel de quinte (*mi-si*) atteint le sous-ton dans les deux lignes, ce qui donne une expressivité plus colorée qui met en lumière la pentatonie.

Le contenu poétique, qui semble avoir été créé plus tard, a subi l'influence des chants de guerre, ainsi que du chant épique dédié à Aurel Vlaicu (premier aviateur roumain, mort lui aussi, dans un accident d'avion).

C'est dans le même village de Meria que furent enregistrés les deux textes : *Harîngu să trage-n luncă (On sonne le glas dans la prairie)* et *Măi frate, fiu de țăran (Frère, fils de paysan)*.

Mg. 99 bb

Meria, Inf. Golășel Ioana
Chercheur : O. Bîrlea, 9.6. 1952
Tr. Emilia Comișel



Exemple 12

La pentatonie, la structure rythmique dominée par la noire, le style ornementé, l'exécution *ad libitum* aux longs sons dans les formules finales sont autant de traits qui encadrent également cette pièce dans la catégorie dont nous nous occupons.

II. 5. Les autres textes cérémoniels, dont certaines interprètes soutiennent qu'ils ne devraient être interprétés que par des femmes étrangères, en groupe (voir p. 17), trois fois par jour, ont été néanmoins identifiés aussi dans les lamentations

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

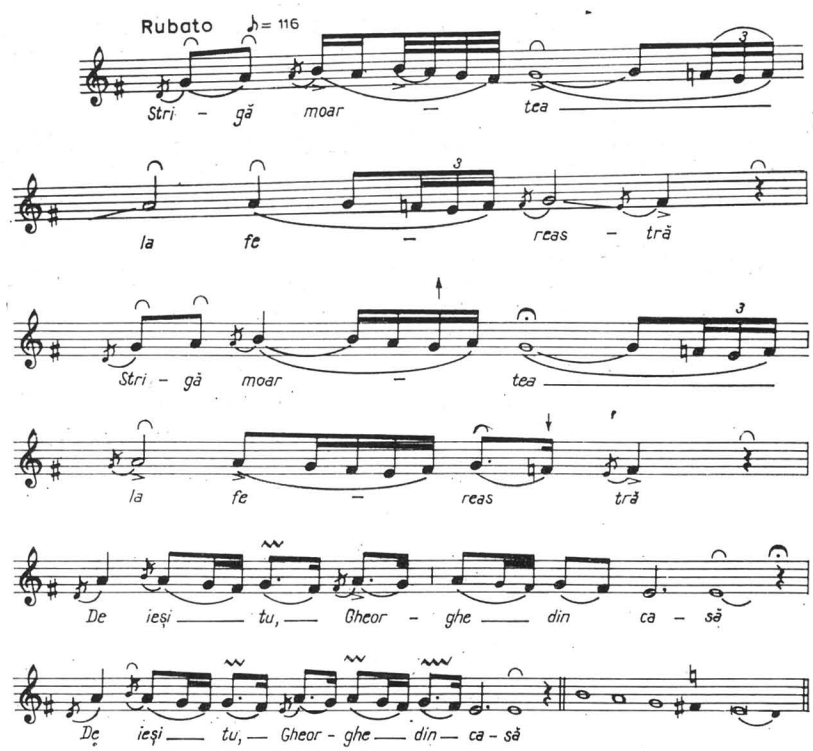
individuelles, dont ils diffèrent pourtant par la facture de la mélodie.

II. 5 La chanson *La Mort appelle à la fenêtre* jouit, dans cette région d'une fréquence accentuée ; le texte, avec de petites variations, a été associé à différentes mélodies que nous avons classifiées en trois principaux types. Quoique se pliant, toutes, au modèle métrique octosyllabique, on peut les différencier en deux couches. Les mélodies archaïques sont construites de deux motifs ; le motif second de la première ligne revient dans un autre rythme, formant de séquences la ligne finale.

Strigă moartea la fereastră (La Mort appelle à la fenêtre)

F. 10 195 b

Alun, Inf. Popa Maria
Chercheur : I. Cocişiu 13.7. 1946.
Tr. Emilia Comişel

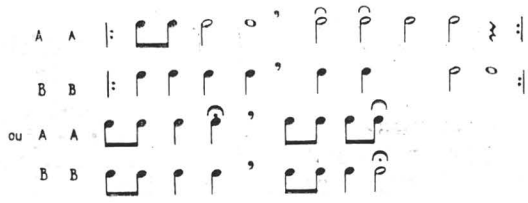


Exemple 13

type 1 (3) A_2 A (4) B_1

Le type 1 a une aire de circulation restreinte (Ruda, Alun et Plop) ; le rythme peu varié et le mouvement large créent une forte impression.

Formules rythmiques :



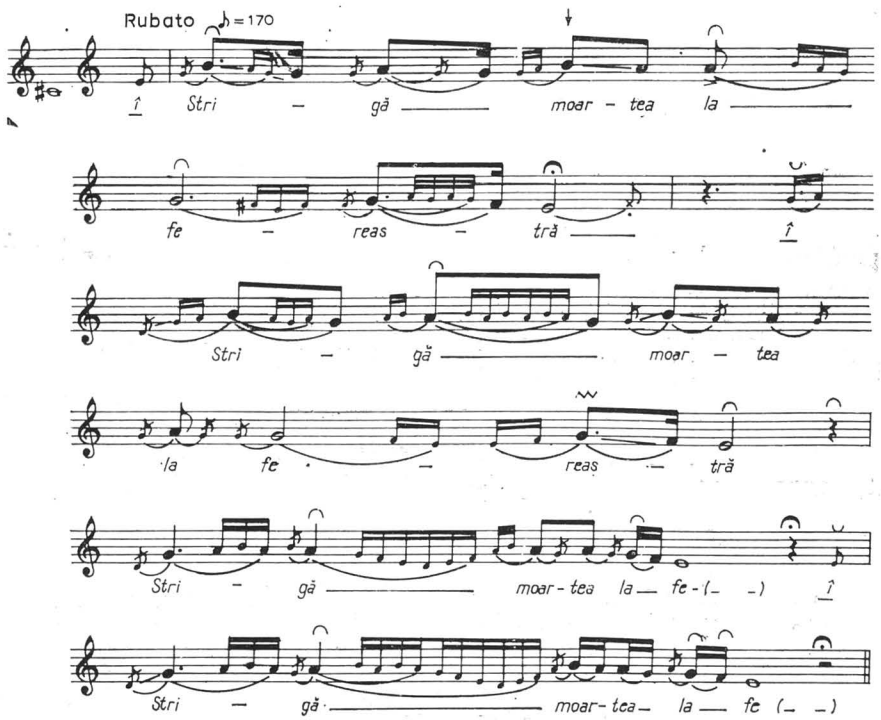
Le type 2 semble encore plus archaïque en raison du jeu des cellules tricordiques majeures, de l'unité des formules de cadence (sur le tr. 1), de la cadence phrygienne et de l'intonation non tempérée de certains sons (tr. 2 et 6) par la double apocope finale *(Strigă moartea la fereastră ; Strigă moartea la fe— —)* et le procédé des répétitions obstinées d'un seul vers dans chaque strophe mélodique — procédé spécifique des chansons archaïques (remarqué aussi dans les chansons de mariage, les noëls).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Strigă moartea la fereastră

Mg. 1 130

Cerișor,
Groupe de femmes,
Chercheur : E. Comișel, 1946



Exemple 14

Forme : $_{(5)}a_1$ $_{(5)}A_1$ $_{(3)}B_1$ $_{(3)}B_1$

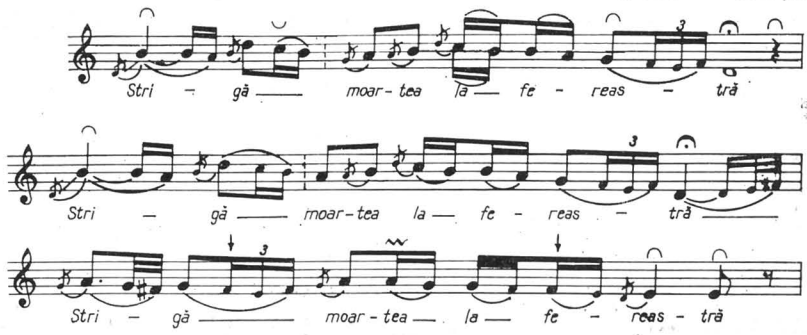
Rythme :

Le type 3 est une variante du « sapin » type 4, connu à Muncelul Mic et à Muncelul Mare, Hăjdău, Dăbîca, Meria, Feregi et Lunca Cernii de Jos. Les variantes apportent quelques éléments nouveaux, rythmiques ou d'intonation.

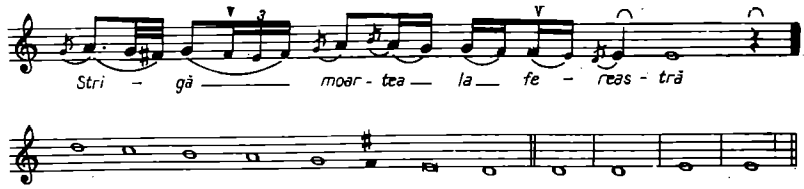
Strigă moartea la fereastră

Mg. 99 y

Meria, Groupe de femmes et Sălășan Maria
Chercheur : O. Bîrlea, 8.6. 1952
Tr. R. Weiss, E. Comișel



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Exemple 15

Forme : $_{(5)}A_{VII}$ $_{(5)}A_{VII}$ $_{(4)}B_1$ $_{(4)}B_1$

11. 6. Les autres chansons cérémonielles (exécutées sur le chemin du cimetière, près de la tombe, etc.) ont été adaptées à diverses mélodies, le plus souvent aux mélodies du type antérieur. Les femmes font une nette distinction entre ces chansons et la lamentation (bocet) (à laquelle elles se subtituent parfois) : « la chanson du mort n'est jamais chantée par les femmes ⟨...⟩ celles-ci chantent d'une façon traînante » [24]. A la maison elles chantent debout, tournées vers la bière, puis dehors, tournées vers le Levant ; les moments de l'exécution sont établis par la tradition : le matin, avant le lever du soleil, à midi et le soir, avant le coucher du soleil. On chante *fortissimo*, parce que « c'est bon ainsi, c'est comme ça qu'on chante ». Les aspects de l'esthétique du répertoire funèbre ont été mis en discussion par Constantin Brăiloiu, dans son étude *Despre bocetul de la Drăguş* [25]. Il semble que pour chaque village ont été fixés des textes obligatoires, ainsi qu'en ont affirmé les bonnes connaisseuses du répertoire et des pratiques locales. La préférence pour ces chansons, pour certains cas spéciaux, a été remarquée à l'enterrement d'une vieille femme de Muncelul Mare [26]. N'ayant pas de proches parents pour chanter « avec désolation », les lamentations ont été chantées seulement en groupe, avec une seule exception (groupe formé de 4 femmes mariées, une vieille femme et une jeune fille). La lamentation en groupe se fait de deux manières : l'une des femmes amorce seule la mélodie, après quoi les autres la reprennent en chœur, ou bien une femme récite à basse voix le vers suivant ou seulement l'idée qui doit être versifiée.

11. 7. *Verşui*, chant funèbre de date plus récente, a été créé par les gens d'église, ayant pour but de remplacer le répertoire populaire, dont le contenu « païen » n'était pas approuvé par eux. Son origine savante peut être constatée dans le contenu et la forme du texte littéraire (organisé en strophes), pénétré des idées des dogmes chrétiens orthodoxes, mais aussi dans la structure musicale.

✧

Béla Bartók se déplaça dans la zone difficilement accessible de Pădureni en décembre 1913 et janvier-mars 1914 et en revint avec un matériel tout à fait inédit, d'une grande beauté et valeur scientifique, comprenant presque tous les genres folkloriques. Malgré la courte durée de ses investigations, les pièces qu'il enregistra gardent pour nous toute leur importance, représentant en fait les premiers documents sonores concernant la création orale des Roumains de ce coin de pays.

Du répertoire funèbre, il enregistra les suivantes pièces :

— Une lamentation (bocet) de Ghelari[27] (n° 617, texte 1625, avec 2 vers) ;

— *La Chanson du sapin* de Cerbăl (3 var. rapprochées comme mélodie) n° 639 abc (texte poétique n° 1 290 ab ; 29 plus 4 vers) ;

— *La Chanson du sapin* de Feregi, n° 639 d (texte n° 1 291 ; 4 vers) ;

— *La Chanson du sapin* de Ghelari, n° 640 (texte n° 1296, avec 36 vers) ;

— *deux chansons « de glăsit »* de Cerbăl, n° 629 (texte n° 1 265 avec 8 vers) et de Feregi, n° 647 f (texte 1 305, avec 9 vers) ;

— *une chanson* (sans titre) qui, d'après le texte est une lamentation et d'après la mélodie ressemble à la chanson cérémonielle (appelée par nous aussi lamentation en groupe), n° 620 (texte 1 269, avec 2 vers).

Ces pièces (à l'exception des n°s 647 f et 620, que nous n'avons pas reçues), nous ont servi de matériel comparatif dans les recueils de notre équipe dans cette zone.

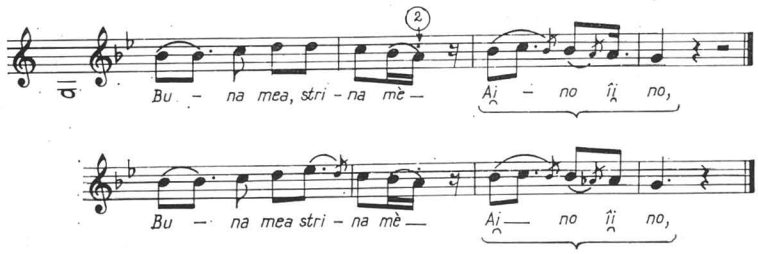
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *La lamentation* (bocetul) a été enregistrée en janvier 1914, de Maria Lăscuţoni, avec le sobriquet « Zoic », de 22 ans, de Ghelari.

La mélodie — composée de deux lignes, sur un pentacorde, en ambitus de quinte, à pyén mobile *(fa* et *fa* dièse) qui, dans les strophes suivantes, atteint aussi la sexte — a une aire de diffusion générale dans la zone de Pădureni et dans le reste du pays. Comme signe distinctif nous mentionnons la substitution du vers de la ligne finale par un refrain constant : *ai no îi no*, équivalent — dans d'autres lamentations roumaines — à un appel ou invocation.

Bocet

Ghelari, 1914



Exemple 16

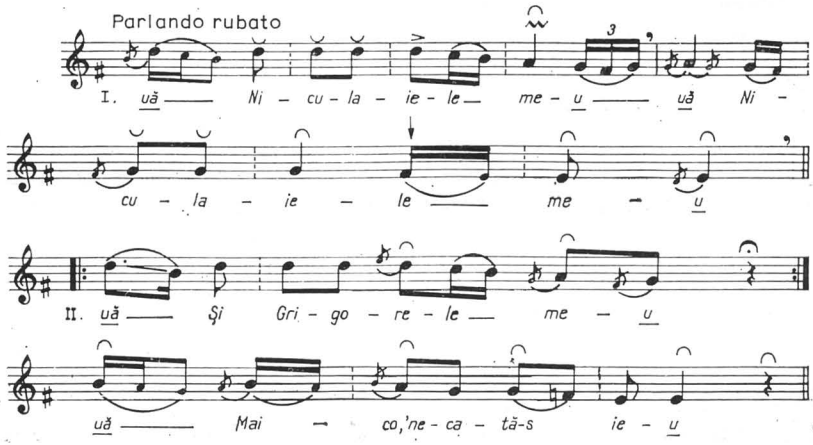
En 1933 fut enregistrée, dans la même commune, une lamentation (en deux variantes), dans lesquelles le matériel sonore est plus riche, à ambitus de septième (1—7), cependant que la strophe mélodique est de 3 lignes. Il est certain que par le passé il y a eu plusieurs types de lamentation dans cette commune aussi, mais, par comparaison avec les autres villages, Ghelari a eu une évolution plus rapide au point de vue culturel-économique et les gens du lieu ont abandonné certaines pièces qui ne satisfaisaient plus leur goût artistique. (Le phénomène est similaire aussi pour les autres genres).

La lamentation enregistrée par Ilarion Cocişiu en 1946 (près de trois décennies plus tard), quoique ayant également la strophe de 2 lignes, présente un matériel sonore amplifié, ce qui indique une tendance à « l'évolution ». La descente progressive du registre aigu est plus expressive et apporte un surcroît de tension dramatique.

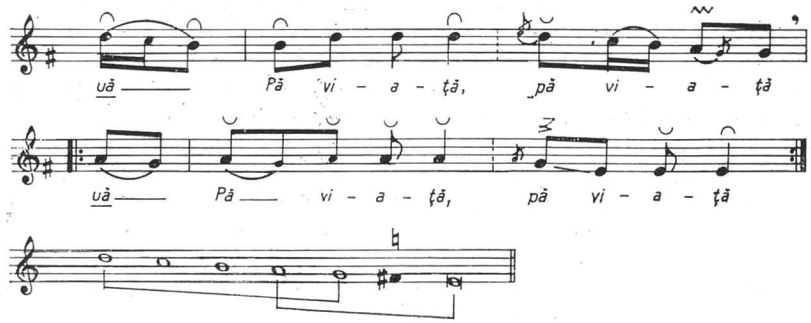
Bocet

F. 10 181 b

Ghelari, Inf. Maria Malea,
Chercheur : Il. Cocişiu 10.9.1946
Tr. E. Comişel



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Exemple 17

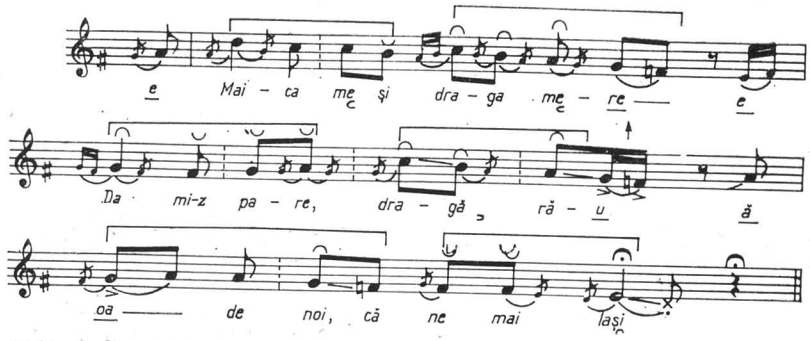
L'interjection initiale, mélismatique, entre dans la structure du vers, avec une seule exception :

Uă, Ni|cula|iele|meu et *Uă,|Pă vi|ață,|pă vi|ață* (1 + 8)

Bocet

F. 10 178 b

Ghelari, Inf. Alic Maria
Chercheur : Il. Cocișiu 10.7. 1946
Tr. E. Comișel



Exemple 18

Dans les autres villages nous avons trouvé des mélodies identiques à celle recueillie par Bartók à Muncelul Mare [28], Topliţa [29] et Cerişor [30].

Si le trop bref séjour du musicien hongrois dans les villages de Pădureni ne lui a pas permis d'entreprendre des recherches complètes sur le répertoire, notre équipe, par contre, a régulièrement utilisé la méthode exhaustive, ce qui fait que certaines de nos conclusions restent dans le stade de hypothèses. Des fiches d'observation directe rédigées à l'occasion de deux enterrements (à Muncelul Mare et Cerişor) et d'une autre fiche de Plop (pendant une lamentation sur la tombe d'un jeune homme) [31] nous avons extrait un matériel considérable ayant contribué à l'argumentation de plusieurs hypothèses. Une partie de la fiche d'observation de l'enterrement de Lazăr Boia de Cerişor (auquel on a apporté un sapin, bien qu'il eut été marié, car c'était une des notabilités du village) a été publiée par l'ethnologue italien prof. E. de Martone [32].

Comparées à la lamentation, les chansons cérémonielles ont une plus grande stabilité. C'est ce qui explique le phénomène de la longue survivance de certaines mélodies en une forme presque identique. Cependant, le phénomène n'aurait pu être observé si Bartók ne nous avait pas offert ses enregistrements datant du début du siècle.

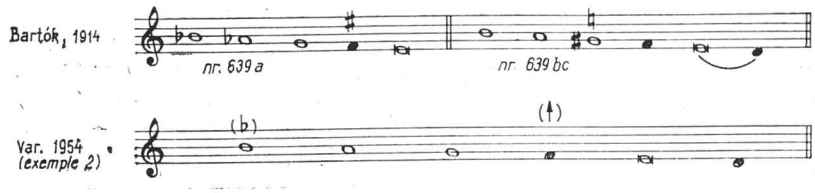
— *La chanson du sapin* de Cerbăl, avec ses trois variantes, démontre d'une part le degré de stabilité de la mélodie — qui dans notre classification devient le type 1 — et d'autre part la tendance des habitants de ces lieux vers l'exécution tem-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pérée des sons. Alors que dans la mélodie recueillie par Bartók en mars 1914 (de Mărie Costa, 15 ans, et Suzana Costa, 16 ans, n° 639a), des six sons de la mélodie, quatre ont une intonation non tempérée, dans nos exemples un ou deux sons seulement sont non tempérés.

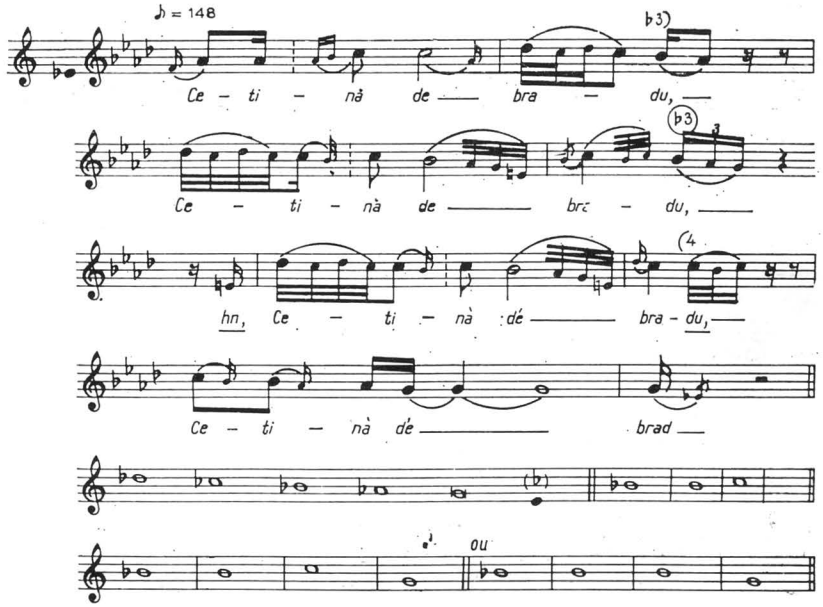
L'enregistrement des 3 variantes rapprochées dénote la supériorité de la méthode de recueil de Bartók, l'expérimentation y étant pleinement pratiquée. La seconde de ses variantes a été chantée par une seule personne (Mărie Nedela, 17 ans) en décembre 1913 (n° 639 b), tout comme la troisième (de Pătruța Chendereș, n° 639 c). S'agissant d'un genre de groupe, Bartók a voulu connaître en quoi consiste la différence entre l'exécution individuelle et celle de groupe dans les chansons cérémonielles.

De ces variantes, on ne constate dans le cas présent que la modification de la structure modale et la mobilité de l'intervalle initial. La première pièce est en un pentacorde éolien (à substrat pentatonique) avec une cadence phrygienne, ayant une structure peu fréquente — la quarte et la quinte diminuées — échelle circulant à travers les lamentations de Bihor-Echelles :



Cîntecul bradului

Cerbăl, 1914



Exemple 19

En comparant cette pièce à celle que nous avons recueillie après 40 ans dans le même village, le type 1 de notre classification, il convient de relever les suivantes différences : la structure sonore (celle du sapin recueilli par Bartók provenue, selon notre opinion, de l'exécution non tempérée des sons), la cadence finale ou la seconde mineure a été remplacée par la quarte descendante *(la-mi)* ; des mélis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mes plus riches, l'*initium* par sous-ton (dans certaines variantes) et la mobilité du degré 5 (en mélisme seulement).

Du reste, l'enrichissement mélismatique est un phénomène remarqué aussi au cours de nos recherches dans d'autres genres (chanson lyrique, chanson nuptiale).

Bartók, 1914 :

$$_{(1\ \text{ou}\ 2)}\ A_{3-2\ (5)}\ B_{3-2}\ B_{(4)}\ C$$

var. 1954 : $_{(\text{VII ou } 1)}\ A_{3-2\ (5)}\ B_{3-2}$
(exemple 2) $B_{(5\ \text{ou}\ 4)}\ C$

En variantes rapprochées, la mélodie est répandue aussi dans d'autres villages : Alun [33], Sohodol [34], Socet [35].

— En décembre 1913 Bartók a enregistré de Feregi (de Pădurean Terejia, âgée de 32 ans, et d'un groupe de femmes) *une autre chanson du sapin* (n° 639 d) rapproché du type 1, par les lignes mélodiques 1 et 2. La forme et la ligne nouvellement intercallées, tout comme la cadence sur tr. 1 et le style syllabique, nous ont justifiés à le considérer d'un autre type (dans notre classification, le type 3).

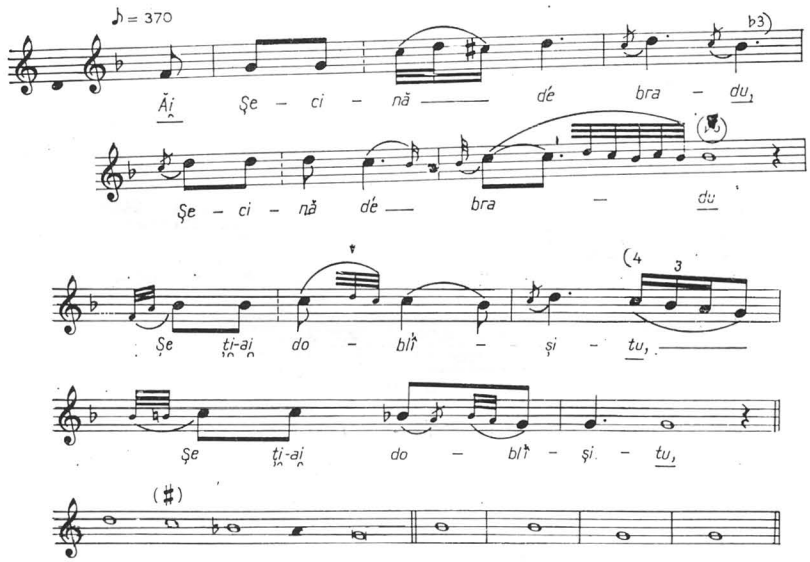
Pentatonique, avec tendance à l'amplification vers l'hexacordie la mélodie possède 4 lignes mélodiques ayant la structure suivante :

$$_{(1)}\ A_{3\ (5)}\ B_{3\ (5)}\ C_{1\ (4)}\ D_{1}$$

Le « sapin » enregistré par nous, quatre décénnies plus tard (voir ex. 5), est presque identique. La comparaison nous montre le même phénomène mentionné aussi à propos des autres exemples : la préférence accordée par les gens du lieu aux mélodies mélismatiques. L'absence de l'apocope double dans les deux pièces indique également une modernisation du goût artistique et, partant, l'abandon de certaines techniques d'execution. La formule de cadence par intervalle de quarte commence à s'imposer en ce cas aussi, apparaissant comme une influence venue du dehors et manifestée jusque dans les genres rituels de groupe.

Cîntecul bradului

Feregi, 1913



Exemple 20

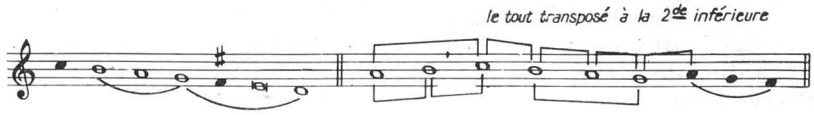
Forme : $_{(1)}\ A_{3\ (5)}\ B_{3\ (5)}\ Bvc_{1\ (4)}\ C_{1}$

Notre enregistrement de Feregi [36], de Floarea Trif et d'une ancienne informatrice de Bartók, Domnica Enăşescu « Flacără », témoigne d'une transmission identique de la mélodie qui, pendant quatre décennies, s'est conservée dans la même forme. Cependant, dans d'autres villages, nous avons remarqué des transformations plus importantes, prouvant la capacité créative des habitants de Pădureni qui, au lieu de copier, ajoutent des éléments locaux même à ces genres rituels de groupe. Cette diversité locale a été remarquée aussi à propos d'autres genres et tout par-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ticulièrement des noëls. Par exemple la variante de Merişorul de Munte [37] commence directement sur tr. 5 et fait la cadence sur 4, tandis qu'au cours de la mélodie se produisent des glissements au sous-ton (ce dernier trait étant propre à la chanson proprement dite)

— A Ghelari, Bartók a enregistré un troisième « *sapin* » (de la même Maria Lăscuţoni « Zoic », de 22 ans) en janvier 1914 (n° 640) — (le type 4 de notre classification). La mélodie évolue seulement par secondes, le profil mélodique est arqué dans la première partie et descendant dans la seconde, en ambitus de sexte (1—6) :



Cîntecul bradului

Ghelari, 1914

♪ = 270

Ăi Bra — d'e, bra — d'e,

vă — ruţ, bra — de ăi

Ce, bra — de te-ai

do — bli — ci — tu

oi D'e d'in co-drii ţi-ai por-ni — tu,

D'e din co-drii ţi-ai por-ni-tu?

Exemple 21

C'est le seul type sur des vers octosyllabiques de cette région ayant un arc mélodique plus large et chaque ligne structurée en deux motifs. La strophe est construite de quatre lignes symétriquement disposées :

(4) A_{4-2} A (3) B_1 B_1

Le rythme mesuré où domine la noire :

est symétrique (rythme « en miroir »), en *parlando rubato*, prolongé à la fin des lignes mélodiques. Les « sapins » enregistrés par nous après 32 ans (en 1946) et, par la suite, encore une fois, après 9 ans (1955) dans la même localité [38], présentent des variations mélodiques minimes, mais la strophe est restée de trois lignes (voir ex. 6).

C'est sur ce type mélodique qu'ont été adaptés aussi d'autres textes cérémoniels,

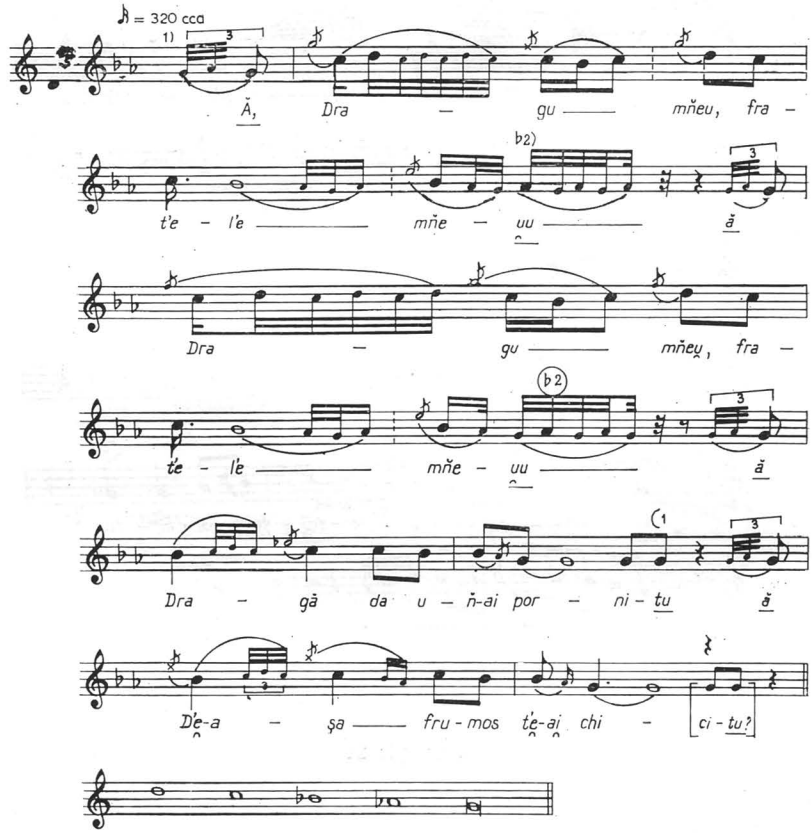
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dans de multiples variantes (avec *initium* de sexte, 1—6 ou cvinte 1—5), tout particulièrement le thème *La Mort appelle à la fenêtre*. Il y a ici un dilemme : la mélodie du sapin est soit celle originaire créée sur la base des types antérieurs, soit une adaptation au texte traditionnel d'une autre mélodie avec une grande fréquence à l'époque. L'augmentation du vers de 6 à 8 syllabes semble suggérer que c'est la seconde hypothèse qui est plus près de la réalité ; le texte a été obligé, afin de s'accorder à la nouvelle mélodie, de s'amplifier. Le « sapin » enregistré d'un groupe de femmes de Bătrîna [39], en 1954 et au cours de la même année d'une seule informatrice [40] nous a prouvé la liberté de création individuelle, les innovations s'insinuant petit à petit dans le type originaire, à mesure qu'elles sont acceptées par la communauté.

— *La chanson « de glăsit »* (n° 629) enregistrée par Bartók au nord de la région (Cerbăl), en 1914, de Petruța Chendereș (32 ans) est similaire à la très répandue chanson *Strigă moartea la fereastră* type 2 (voir ex. 14).

« *De glăsit* » (À chanter)

Cerbăl, 1913



Exemple 22

La pièce présente les suivantes caractéristiques : texte commençant par : *Dragu meu, fratele meu (Mon frère bien aimé)* (vers qui constitue un appel fréquent dans les lamentations mais aussi dans les chants rituels), vers de 8 syllabes, prépentatonie, petits intervalles de seconde et de tierce, cadences par tierce mineure aux sons très prolongés, profil descendant avec de légères ascensions de seconde. L'arc mélodique de la première ligne est largement developpé depuis *si* (tr. 5) au son de la finale. Nombreuses variantes, quelques-unes identiques (Cerișor), d'autres légère-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment variées comme mélodie (Feregi[41], Sohodol[42], Lunca Cernii de Jos[43]) ont été trouvées.

— *La seconde chanson « de glăsit »* (n° 620) de Cerbăl, recueillie en 1913, de Maria Costa (15 ans) et Suzana Costa (16 ans), et n° 647 (sans titre), de la même année, de Feregi sont des variantes octosyllabiques de la chanson du « sapin » (voir ex. 6 et 14), type 4. La première mélodie est plus ample dans la phrase seconde en ambitus d'octave et la forme est construite de deux lignes.

« *De glăsit* »

Cerbăl, 1914

♪ = 184

1. Dra – gu — mieu și — Pă – tru

mie — uu, ă

Dra – gu — mieu — și —

Pă – tru — mieu, ă

Dra – gu — mieu — și —

Pă – tru — mieu! —

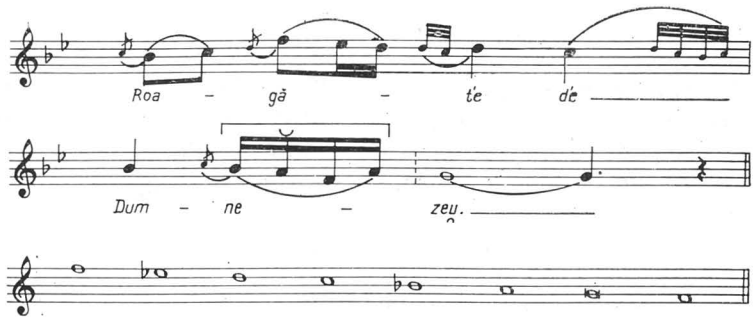
2. Roa – gă – tè — dé —

Dum – ňe – ze – uu, ă

Roa – gă – té — dé —

Dum – ňe – zeu, — ă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



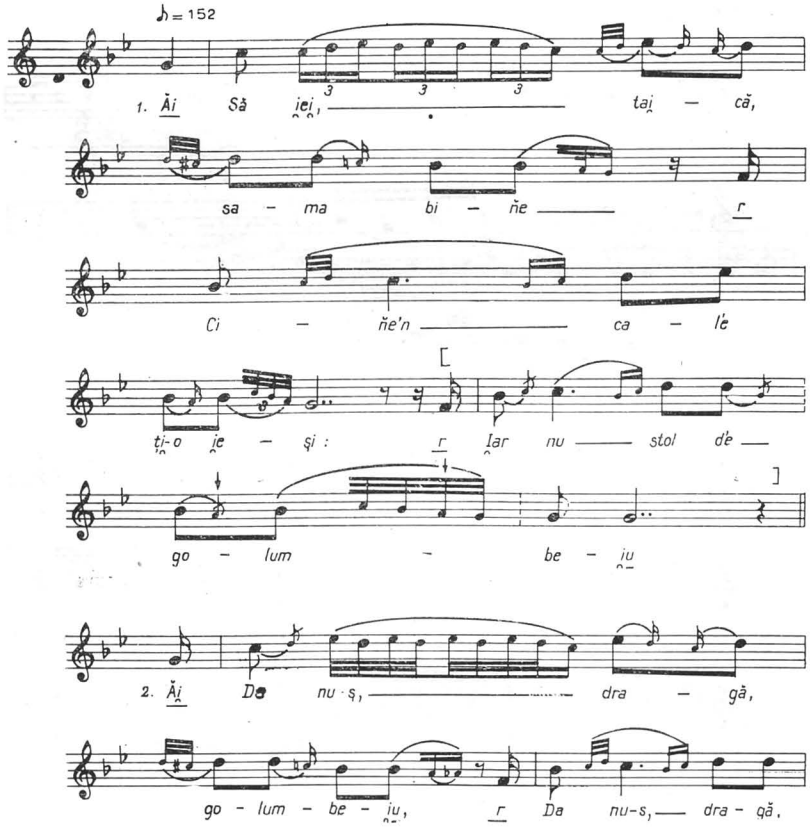
Exemple 23

Forme : (4) A_{3-4} (7)B_1 (3) Bc

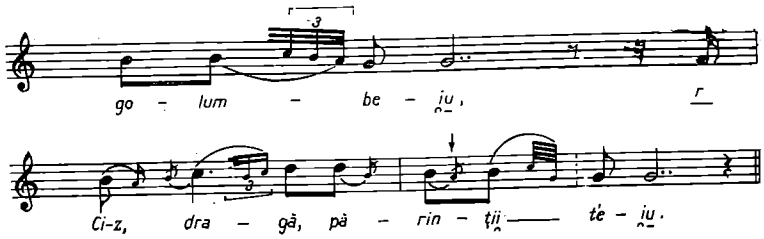
La mélodie de Feregi est beaucoup plus proche de la lamentation (bocet) par la formule finale de la première ligne et de celle de la cadence par tierce descendante ainsi que par la prépondérance des croches :

Cîntec ceremonial (Chanson cérémonielle)

Feregi, 1913



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Exemple 24

Cette analyse comparative du répertoire funèbre enregistré en 1913—1914 et transcrit par Béla Bartók et de celui recueilli par notre équipe de l'Institut de folklore de Bucarest, entre 1946 et 1960, — auquel nous avons ajouté quelques pièces notées en 1933 — n'aurait pas pu être réalisée à défaut de ces documents datant du début du siècle. Les minutieuses transcriptions des mélodies ont constitué pour nous des documents précieux, capables de contribuer à la connaissance de certains aspects évolutifs, atteignant à une grande profondeur pour ce qui est de la structure rythmique, la manière d'ornementation, le mode d'émission des sons qui, dans le chant traditionnel de style ancien — conservé, de nos jours, seulement dans quelques zones — étaient non tempérés.

La méthode comparative a été appliquée à un matériel collectionné et transcrit avec rigueur scientifique.

Même si nous considérons encore certaines conclusions comme hypothétiques — étant donné que l'enquête sur le terrain a été menée en un temps inégal et qu'elle s'est heurtée à de grandes difficultés pour arriver à la découverte d'un répertoire si délicat, lié à la vie intime de l'homme — il nous semble que nous pourrions formuler quelques lois de transmission, par voie orale et d'évolution de la création collective du répertoire étudié ici.

— Les deux catégories de base, la *lamentation (bocet)* et *le chant cérémoniel* présentent une évolution inégale. La première, organiquement liée à la vie de tout un chacun, de ses sentiments personnels, chantée solo — l'interprète adaptant la tradition selon sa propre capacité d'exprimer les sentiments de douleur et selon ses dons — est représentée par un grand nombre des variantes. Celles-ci par accumulation des variantes personnelles ont donné lieu à de nouveaux types mélodiques. La créativité s'avère ici très intense dans le cadre du processus d'interprétation. La chanson cérémonielle est de beaucoup plus stable, tant à cause de la manière d'exécution en groupe, qu'en raison du respect à l'égard du rite dans lequel elle est impliquée, et le nombre des variantes est réduit.

— La chanson du sapin de Cerbăl et de Feregi appartenant à la couche archaïque s'est transmise en des formes presque identiques à celles recueillies en 1913—1914. Les modifications opérées dans un même village ont été minimes. Elles se réfèrent à une plus ample ornementation — phénomène constaté à propos d'autres genres également — à une exécution plus tempérée des sons et à la modification de la formule de cadence finale (le remplacement de la cadence par ton ou semi-ton à intervalle de quarte descendante).

— Dans des villages différents, les transformations ont touché aussi un ou plusieurs éléments considérés jusqu'à présent comme fixes, notamment les sons de cadence intérieure ; de même, la formule initiale et les formules rythmiques, dans le sens du rapprochement du système *parlando rubato*, par l'intercalation dans la suite des noires et des blanches de cellules formées de noires et de croches.

— Bien que Bartók ait trouvé une variante du « sapin » sur vers octosyllabiques, à Ghelari, par conséquent une forme plus moderne que dans les autres villages, le processus de renouvellement qui avait débuté au cours de la première décennie du siècle n'a plus avancé, la chanson s'étant conservée dans la même forme. L'*incipit* de sexte, dans quelques variantes, dénote une influence de l'extérieur.

— La grande stabilité de cette chanson n'a pas empêché l'amplification de la forme architectonique ou sa concentration, sans que le type mélodique soit changé (de deux à trois ou à quatre lignes et inversement).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— La répetition obstinée d'un seul vers pour toute la mélodie, quel que soit le nombre des lignes mélodiques — élément spécifique au style archaïque — commence à être abandonnée ; dans le « sapin » enregistré par Bartók à Ghelari, la strophe mélodique est chantée sur trois vers différents (ABBB = aabc), mais dans une variante récente de la même commune on a chanté trois vers en une forme réduite à trois lignes (ABB = abc). Le phénomène est varié dans les autres localités.

— La disparition du « sapin » dans certains villages a été compensée par un grand nombre de chansons cérémonielles avec des thèmes plus rapprochés de l'entendement des gens, tout particulièrement par la chanson *La Mort appelle à la fenêtre, Adieu, enclôs*, etc. ; la tendance à abandonner les thèmes mythologiques est visible.

— *La chanson de « l'aube » et celle de « veillée »* n'ont pas été découvertes par Bartók, soit parce qu'elles ont pénétré plus tard dans la région, soit que, dès l'abord, elles ont eu une circulation limitée.

— Le processus de création ne s'est pas interrompu, dans ce genre non plus. On a découvert un nouveau texte, pour ceux qui sont morts à la guerre, loin de la maison, etc., adapté à une mélodie plus ancienne.

— On a également trouvé une mélodie nouvelle associée à un texte de veillée.

— Le processus de création des dernières décennies se déroule uniquement dans le cadre du mètre octosyllabique, le texte poétique s'enrichissant de vers de la même dimension provenant d'autres genres (chanson nuptiale, noël, chanson proprement dite).

— La brièveté des vers dans les chansons funèbres recueillies par Béla Bartók — certains textes atteignent quelques centaines de vers — n'est pas un indice d'un enrichissement tardif du texte mais le résultat du temps limité de l'enquête.

— Les moyens d'expression des chansons archaïques continuent à être utilisés dans les mélodies de style plus récent ; la technique d'adaptation et la nouvelle vitalité qu'elles gagnent par l'association avec des thèmes basés sur des octosyllabes est en plein processus d'application.

— Bien que le répertoire funèbre tout entier ait à la base le même matériel phonique (pentatonique, aux formes d'amplification variées par des pyéns), on a pu créer ici, partant de ce matériel réduit, plusieurs types mélodiques d'une valeur artistique supérieure.

— L'évolution du système sonore jusqu'à 7 ou 8 sons n'a pas modifié les éléments essentiels du répertoire. L'image des types traditionnels persiste dans la mémoire passive et aux occasions respectives l'image redevient actuelle soit dans les formes originaires, soit par l'ajout d'éléments nouveaux, validés ou non par l'acceptation ou le refus de la collectivité.

— L'enrichissement du répertoire avec des mélodies (et des textes) nouvelles, empruntées aux zones voisines ou créées par la recréation de celles traditionnelles locales représente un processus régi par des lois naturelles.

Avant de clore cet article, qu'il me soit permis d'apporter mon respectueux hommage au grand homme de science et au compositeur Béla Bartók, dont la vie a été un exemple de travail passionné, d'abnégation et de culte de la vérité. Son œuvre représente une inestimable contribution au patrimoine de l'humanisme universel.

Notes

[1] ROMULUS VUIA, *Ţara Haţegului şi Regiunea Pădurenilor*, Studiu antropogeografic şi etnografic, in *Lucrările Institutului de geografie din Cluj*, vol. 11, 1926.

[2] Le matériel informatif fut extrait de *Introducere* la *Monografia Pădurenilor*, rédigé par OVIDIU BÎRLEA (en manuscrit).

[3] MAILAND GASKAR, *Principalele trăsături caracteristice ale folclorului românesc* (se référant tout particulièrement aux recueils effectués avec l'appui de la Société Kisfaludy, en été 1888), in *A Kisfaludy-Tarsasag Evlapiai, Uj Folyam XXV Kotet, 1889—1890*, Budapest, 1890, p. 85—113.

[4] Paru en hongrois, dans *Ethnographia*, Budapest, 1914, puis en allemand : *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1920 ; enfin, en roumain, publié par C. Brăiloiu dans BÉLA BARTÓK, *Scrieri mărunte despre muzica românească*, adunate şi traduse..., Bucarest, 1937, p. 5—13.

[5] BÉLA BARTÓK, *Rumanian Folk Music*, vol. I—III, édition soignée par Benjamin Suchoff, La Haye, 1967.

[6] EMILIA COMIŞEL, *Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor*, 2e édition, Bucarest, 1964.

[7] ILARION COCIŞIU, *Cîntece populare româneşti*, édition posthume, Bucarest, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[8] EMIL RIEGLER-DINU, *Das Rumänische Volkslied, Eine musikwissenschaftliche Studie*, Berlin, 1940.

[9] Intitulé aujourd'hui Institut de Recherches Dialectologiques et Ethnologiques.

[10] OVIDIU BÎRLEA, *Cîntece rituale funebre din Ţinutul Pădurenilor*, in *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970*, Cluj, 1971 ; idem, *Bocetele şi versurile funebre din Ţinutul Pădurenilor*, in *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971—1973*, Cluj, 1973.

[11] BÉLA BARTÓK, *Muzica românească*, in *Schweizerische Singerzeitung*, Berne, 1933, puis in BÉLA BARTÓK, *Scrieri mărunte...*

[12] Idem, *Népzénénk és a szomszéd népek népzéneje*, traduit en allemand : *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*, in *Ungarische Jahrbücher*, vol. XV, Budapest, 1934 ; apud BÉLA BARTÓK, *Scrieri mărunte...*

[13] B. Szabolcsi, *Béla Bartók. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1962, p. 38—39.

[14] EMILIA COMIŞEL et MARIANA RODAN—KAHANE, *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*, in *Muzica*, V, 1955, nº 5.

[15] Il y a aussi d'autres circonstances pour chanter la lamentation : lors du départ des jeunes pour le service militaire, à la guerre, lorsque meurt le bétail, lorsque la maison brûle, etc.

[16] CONSTANTIN BRĂILOIU, *« Ale morţului » din Gorj*, Bucarest, 1936, p. 3.

[17] Idem, *Giusto syllabique, bichrone, un système rythmique propre à la musique roumaine*, in *Polyphonie* (Paris), premier cahier, 1948, puis in *Anuario Musical del Instituto Español de musicologia del C.S.I.C.*, Barcelona, VII, 1952, puis in CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, vol. I, Bucarest, 1967.

[18] EMILIA COMIŞEL, *Folclor muzical*, Bucarest, 1967.

[19] OVIDIU BÎRLEA, *Un aspect al procesului de creaţie în folclor*, in *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară*, Bucarest, 1960, p. 291—303.

[20] La fiche d'observation directe à l'enterrement de la vieille Maria Benteu de Muncelul Mare. La totalité du matériel musical et informatif se trouve dans les archives de l'Institut de Recherches Dialectologiques et Ethnologiques (I.C.E.D.).

[21] Archives de l'I.C.E.D., F. 14 232. Lelese, inf. Muşa Maria et Pătrău Lucreţia, chercheur Il. Cocişiu, 23. XII. 1950.

[22] *Ibidem*, I. 17 974, Runcu Mic, inf. Lăscuş Valeria, chercheurs O. Bîrlea et Emilia Comişel, 22. VIII. 1954.

[23] *Ibidem*, I. 18 010, Cerbăl, inf. Maria Sîrb—Chendereş, chercheur Emilia Comişel, 5. VII. 1954.

[24] *Ibidem*, Meria, Mg. 99z, chercheur O. Bîrlea, Cerbăl, I. 15 150, inf. Lăscuş Cornelia «a lu Lalu », chercheur Emilia Comişel, 14. VII. 1956 : (« quand on a appelé les réserves, les femmes se lamentaient ⟨...⟩ sur la mélodie chantée par les femmes et sur l'autre » *(bocet* — n.n.) ; Cerişor, F. 14 130 b, inf. Poanta Cosana « Chici », chercheur Emilia Comişel, 19. XII. 1950 : « celui-ci c'est une tante à moi qui l'a chanté lorsque son fils est parti à l'armée ⟨...⟩ C'est la même mélodie que pour le mort » ; Cerbăl, I. 15 155 (identique à I. 15 150) : « Je le chantais souvent lorsque je la mettais au lit ⟨une petite fille — n.n.⟩ ⟨...⟩ j'étais plutôt triste ⟨...⟩ je chantais aussi d'autres mélodies, mais voilà que tout à coup je me mettais à chanter des lamentations ».

[25] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Despre bocetul de la Drăguş*, in *Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială*, X, 1932, 1—4.

[26] Fiche d'observation directe se trouvant à l' I.C.E.D.

[27] Les numéros des mélodies et des textes poétiques sont extraits de *Rumanian Folk Music...*, IIe et IIIe volumes.

[28] Archives de l'I.C.E.D., I. 19 984, Muncelul Mare. Inf. Bălan Fiuţa, 60 ans.

[29] *Ibidem*, I. 15 194, Topliţa, inf. Meda Ana, chercheur Emilia Comişel, 1954.

[30] Fiche d'observation directe se trouvant à l' I.C.E.D., no. 9/150.

[31] *Ibidem*.

[32] E. de MARTONE, *Morte e piante rituale del mondo antico*, Torino, 1975, p. 164—194.

[33] Archives de l'I.C.E.D., F. 10 195 a, Alun, inf. Maria Popa, chercheur Il. Cocişiu, 1946.

[34] *Ibidem*, Mg. 115, Sohodol, groupe de femmes conduit par Sofia Marina, chercheur O. Bîrlea, 1954.

[35] *Ibidem*, Socet, inf. Maria Lăscuş « Tuşa », 52 ans (ayant travaillé aussi pour Béla Bartók en 1913), chercheur Mariana Kahane, 1954.

[36] *Ibidem*, I. 18 926, Feregi, chercheur Emilia Comişel, 1954.

[37] *Ibidem*, F. 10 279 b, Merişorul de Munte, inf. Maria Guia, 17 ans, chercheur Il. Cocişiu, 1950.

[38] *Ibidem*, F. 10 178, Ghelari, inf. Alic Maria « a lu Papu », 52 ans, chercheur Il. Cocişiu et Mg. 495 a.

[39] *Ibidem*, F. 14 559, Bătrîna, chercheurs M. Kahane et Emilia Comişel, 1954.

[40] *Ibidem*, I. 18 985, Bătrîna, inf. Aniţa Roman, chercheur Emilia Comişel, 1954.

[41] *Ibidem*, I. 19 847, Feregi, inf. Sofia Maria, 57 ans, chercheur Emilia Comişel et I. 18 993, chercheur E. Dragotă.

[42] *Ibidem*, I. 18 947, Sohodol, inf. Maria « Liuţa », 60 ans, chercheur Emilia Comişel, juin 1954.

[43] *Ibidem*, F. 1 716, Lunca Cernii de Jos, inf. Ştefan Tica, chercheur D. Şandru, 1933.

ABRÉVIATIONS

Inf.	=	informateur
Tr.	=	le transcripteur de la mélodie d'après le document sonore
tr.	=	degré de l'échelle
var.	=	variante
I.	=	information (mélodie ou texte) des Archives de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (I.C.E.D.)
F.	=	pièce enregistrée avec le phonographe
Mg.	=	pièce enregistrée sur bande magnétique
A B	=	mélodie formée de deux lignes mélodiques différentes
A_v	=	ligne mélodique variée
A_c	=	ligne mélodique variée seulement à la fin
A_3	=	ligne mélodique qui finit sur le troisième degré de l'échelle
$_{(4)}A$	=	ligne mélodique qui commence par le 4e degré
A_{tr}	=	ligne mélodique transposée à l'intervalle inférieur
a_{tr}	=	motif mélodique transposé
aab	=	trois vers, le premier répété
(— —)	=	syllabes absentes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA CONNAISSANCE DE SOI ET LA DÉTERMINATION DE LA STRUCTURE COMIQUE DANS LE THÉÂTRE DE THEODOR MAZILU

Ana María Popescu

La curiosité dialectique devant l'existence, l'aspiration non dissimulée à l'autoconnaissance, la pénétration des significations vitales de la société constituent la substance vive, dynamique de la littérature de Teodor Mazilu[1]. Romancier, auteur de nouvelles, poète, essayiste, journaliste, scénariste, cerveau lucide et scrutateur, obsédé par la réalité et ayant la vocation de la vérité, Teodor Mazilu apporte par son esthétique et sa création dramatique une contribution essentielle non seulement à la détermination de l'univers de la comédie roumaine contemporaine mais aussi de la comédie et du théâtre en général.

Sa dramaturgie porte l'empreinte d'une originalité à la fois solide et spéctaculaire. Mû par sa foi tenace dans la raison d'être de la littérature, convaincu de la nécessité, pour chaque créateur à part, de découvrire la vie, la vérité, et non de les prendre tout faits, l'écrivain met en évidence la différence de substance humaine et, implicitement, de substance comique entre ses personnages et ceux de Ion Luca Caragiale, nie son appartenance au théâtre de l'absurde, explique la comparaison avec le théâtre de Brecht.

Les héros de Caragiale sont dirigés dans leurs actions par une « scélératesse de petite envergure », une « abjection tempérée », une « fourberie bonhomme », la force et l'universalité de la littérature dramatique de Caragiale — affirme Teodor Mazilu — résident justement dans son infaillible intuition, dans la révélation de l'immense danger que représente ce genre « modeste » de vices, alors que chez lui ⟨Teodor Mazilu⟩ les presonnages sont dominés par des vices fondamentaux, ils ont dépassé le stade des pêchés modestes, ayant la nostalgie de la scélératesse et rêvant d'en atteindre la perfection. Cette différence détermine — malgré les affinités qu'il pourrait y avoir entre les dramaturgies de Ion Luca Caragiale et de Teodor Mazilu — la nature de l'originalité des deux écrivains.

Son rapprochement du théâtre de l'absurde est suggéré par le fait que Teodor Mazilu, écrivain réaliste, observe la vie avec beaucoup de fidélité, relève d'une manière implacable la distance qui s'établit entre l'état d'inconscience, d'ignorance de ce qui est naturel et la réalité objective du monde : du contraste créé par cette distance peut naître l'impression d'absurde. « Tel un veritable *artifex*, l'auteur démonte avec patience et avec une sorte de volupté ce mécanisme monstrueux, mettant à part, bien en vue, les parties composantes (automatismes, inerties, etc.) pour les recomposer en une synthèse tragique et grotesque. Le tout dans une ambiance qui semble souvent absurde (faisant penser à Eugène Ionesco), mais qui dispose de mouvement, de sa dynamique intérieure, logique. Une logique de signe opposé »[2]. Teodor Mazilu s'écarte, donc, délibérément, du théâtre de l'absurde, parce qu'il ne croit pas à un absurde de l'existence ; par contre, son théâtre est, ainsi que le considère le dramaturge même, par ailleurs, un théâtre vital, ouvert, de démonstration rigide, un théâtre de la lucidité.

L'association avec Bertolt Brecht se fait sur l'idée de l'écrivain moraliste, idée que Teodor Mazilu ne rejette que dans sa forme simplificatrice, didactique. L'homme naît — dit-il — avec ce sens moral. « C'est dans cet effort de la morale de rapprocher l'homme de la vérité et des joies fondamentales que réside le sens poétique de la morale et de la littérature comique »[3]. « Du reste — affirme-t-il dans sa dernière interview —, personnellement, je ne connais pas de grand écrivain qui ne soit aussi moraliste. Cela est, probablement, dans la nature des choses »[4].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La connaissance et la compréhension de la réalité, le contact direct, vivant, constant avec la vie, représentent pour Teodor Mazilu l'essentiel dans l'art. Le théâtre est, selon son opinion, un essai de reconstituer la vie à partir de ses éléments composants, de ses données fondamentales, de répondre aux multiples questions que se pose l'individu par rapport à soi et à la société. « Dans chaque œuvre — nous dit Teodor Mazilu — nous découvrons autant de vie qu'il y a en nous. L'art, dans sa signification grave, est communication ; si l'on n'a en soi nulle trace de la profondeur d'un Eminescu, il est naturel de ne pas se retrouver dans ses vers. L'art est une relation et pour qu'elle soit comprise il faut qu'il y ait de la vie dans le créateur tout comme dans celui qui la découvre. C'est avec la quantité de vie qui existe en nous que nous reconnaissons la vie qui existe dans les autres »[5].

Comment expliquer la longue et patiente recherche de la réalité, la soif de connaissance dans le théâtre d'un moraliste contemporain des plus sévères et originaux ? Ce sont les reflets d'une inexorable et intransigeante vision du comique et du grotesque, née de la certitude que, à défaut d'un esprit critique et d'une lucidité attentive, l'individu aussi bien que la société sont voués à la stagnation et à la dégradation. La véhémence, l'insistance obsédante avec lesquelles il critique le comportement social, les relations perverties par l'hypocrisie et l'imposture, par le mensonge et la paresse, suffoquées par la médiocrité, la vulgarité, la bêtise, par une fausse vie intérieure, jaillissent d'un idéal moral fondamental ; il crée un genre à part de théâtre, avec des traits énergiques et distincts, d'une grande vitalité comique. Le mécanisme de la création est le même, cependant, sous l'empire du temps objectif et subjectif, les pièces sont ciselées d'une manière toujours autre ; aussi, ses textes dramatiques se ressemblent-ils entre eux dans la même mesure où ils diffèrent.

Proștii sub clar de lună[6] (Les Nigauds au clair de lune), *Somnoroasa aventură*[7] (Une aventure somnolente), *Acești nebuni fățarnici*[8] (Ces fous hypocrites), *Mobilă și durere*[9] (Meubles et douleur) traitent d'escrocs charmants et sincères, de la crapulerie affichée avec emphase et volupté, de certaines « aspirations » à la noblesse et au sublime. Dans la première de ces comédies, Gogu, qui ne connaît pas de « sentiment plus humain que la crainte du contrôle financier »[10], se sépare de la « dévouée » Clementina, qui manifeste encore quelques vagues réminiscences éthiques, pour tomber amoureux de Ortansa « démoniaque et pleine de tempérament », dénuée de complexes moraux, ayant la vocation de la paresse et de la scélératesse, mariée — par hasard — avec Emilian, l'honnête controleur financier qui devait justement vérifier la gestion de Gogu. Les efforts désespérés de ce dernier, secondé par Ortansa et par Clementina, de se soustraire aux conséquences de la malversation compliquent ingénieusement l'action de la pièce, créant un crescendo de situations comiques, cependant que, implacablement, le contrôle arrive.

Dans *Acești nebuni fățarnici* Iordache fait la connaissance de Camelia, qui se croit assoiffée de sublime et d'absolu, et acquiert, petit à petit, la conviction d'avoir dépassé sa médiocre condition. Pourtant, lorsqu'elle le quitte, il s'adapte bien vite au régime de vie modeste — robe de chambre, pantoufles, infusion de camomille — offert par Silvia, amie et associée de Camelia.

Une sorte de marché s'est établi, de commun accord, entre les deux femmes : Camelia démolit, avec ses « idées métaphysiques élevées », le moral de l'homme, après quoi c'est le tour de Silvia de le prendre tel un objet et de le sauver, avec une tendresse de confection, de l'abîme où l'autre l'avait précipité. Les trois personnages s'entendent parfaitement, communiquent spontanément, représentant trois facettes de l'abjection agressive, auxquelles s'ajoutent, comme dans une immense panoptique, les visages des autres personnages.

Mobilă și durere, satire atroce et lucide dirigée contre les « souffrances de la prospérité », est la plus concentrée, la plus dense et acide des pièces de Teodor Mazilu, celle dans laquelle la « cruauté » de son esprit critique se déroule avec une fantaisie qui éblouit par sa capacité de décortiquer des « caractères », des « âmes », des « idéaux ». Deux couples — Sile et Melania, Paul et Lizica — entrent dans un état de béatitude insensée, de frénésie démente, en concurrence directe, victi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mes de leur folie d'accaparer des richesses matérielles. La troisième dimension, celle qui projette dans l'avenir aussi cette « condition humaine », nous est offerte par Gore, aspirant et enfin de compte gagnant du bien-être et de ses souffrances si convoitées. Grâce à la maîtrise avec laquelle Teodor Mazilu a su s'approcher de la réalité, les fantastiques embrouillamini ont l'air de tenir à la fois du domaine de l'invraisemblable et du plus banal des événements.

Dans ce trois pièces les personnages avouent avec un plaisir exalté leurs vices. Leur culte pour le vice est sincère (Iordache, en faisant son propre portrait, est tout à fait concilié avec soi-même : « je me savais lâche, un peu glouton, un peu hypocrite, un peu coureur — un peu de tout — et tout ensemble représentait cette merveille du monde qu'était Iordache »[11] ; il a toujours misé sur sa lâcheté : « La certitude qu'au besoin je serais capable de bouffer de la merde — avoue-t-il — m'a aidé à toutes les épreuves de la vie »[12]. De même, que le besoin d'embellir son existence avec des paroles, des pensées et des sentiments élevés est, lui aussi, sincère. Il ne s'agit pas d'une fidélité totale ou constante. Les personnages de Teodor Mazilu ont des « provisions de sincérité » dont ils usent parfois au bon moment, mais d'autres fois ils les gaspillent et se trouvent désemparés justement dans une circonstance décisive, ce qui crée et entretient un état de désespoir comique et grotesque ; ses héros ont de nobles aspirations sans toutefois éprouver le besoin de les réaliser, la simple aspiration les satisfaisant (« lorsqu'on sonde son âme, on trouve quand même quelque chose. N'ai-je pas une mère ? Mais si, j'en ai. Est-ce que je ne l'aime pas ? Mais si. Oh, j'étais justement en train d'oublier cela . . . Je l'aime beaucoup »[13]).

À l'encontre des pièces que nous venons d'analyser, et où la scélératesse et les hautes aspirations coexitent dans un même personnage, dans *Aventurile unui bărbat extrem de serios* ou *Somnoroasa aventură*, Gherman, le héros central, est conçu par le dramaturge avec un « caractère ferme », à une seule dimension admirateur fanatique de sa propre sévérité (« le sérieux — déclare-t-il avec orgueil — est ma terre et je ne permettrai pas qu'une charrue étrangère vienne la labourer »[14]). Même ses loisirs — après avoir terminé son travail à la coopération —, il les utilise avec sérieux : en buvant des tisanes de millepertuis et en méditant sur des sentiments élevés. Il ne fume pas, ne boit pas, ne court pas le jupon, ne se balade pas dans les rues sans but précis, il ne lit pas deux fois un livre, cependant il éprouve le besoin d'avoir une personne superficielle auprès de soi, pour le stimuler, pour mettre de la « poésie » dans sa vie.

Dans cet univers dont les manifestations sont présentées d'une manière hyperbolique et grotesque, Teodor Mazilu introduit le personnage positif qui agit avec une fonction comique difficile, différente de celle des personnages de Aurel Baranga et Alexandru Mirodan, par exemple. Ce personnage pénètre dans le domaine de la satire, sur un terrain qui n'est pas propre à ses réalités comiques, aussi bien se voit-il obligé, pour un temps, de s'adapter au caractère spécifique de la forme sous laquelle il se manifeste. Dans *Proștii sub clar de lună*, Emilian — le plus profond parmi les personnages de la pièce, selon l'opinion de l'auteur —, afin de pouvoir réagir contre les partisans d'une mentalité désuète, s'« identifie » à eux sur le parcours de l'action, parfois jusqu'à se confondre avec le phénomène satirisé, amplifie la nature comique et grotesque des situations scéniques, accentue le caractère insolite du comique. Dans *Somnoroasa aventură*, le personnage positif — Manole — est introduit dans le conflit d'une manière moins spectaculaire ; ses actions influencent l'évolution du conflit et provoquent le dénouemant, mais en tant que personnage — au contraire de Emilian — il ne fait pas naître le comique.

Les pièces, peuplées d'un même monde qui a la vocation de la crapule, vulgaire, médiocre, un monde d'imposteurs, de dilapidateurs, des sots, etc. qui se fabriquent de moins que rien une vie intérieure, sont très différentes entre elles. La différence est dictée par la fascination constamment exercée sur le dramaturge par la réalité. Observateur lucide et attentif du fait quotidien, Teodor Mazilu surprend avec fidélité, au cours des ans, les nouvelles formes de manifestation d'un même vice. Gogu *(Proștii sub clar de lună)* se drape dans le « sentimental » pour s'expliquer ses escroqueries. Les personnages de *Acești nebuni fățarnici*, libérés du fardeau du sentimentalisme, sont toujours

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bien informés, empruntent les tics de l'intelligence, font preuve d'une immense capacité de s'adapter à toute forme de scélératesse. Les héros de *Mobilă și durere* vivent la crapulerie dans un rythme démentiel, avec une joie exaltée allant jusqu'à faire l'« acquisition » du temps, car ils ont la volupté d'une prospérité excessive, obtenue sans travailler. Ce sont les personnages les plus « dénudés » d'arguments parmi ceux créés par Teodor Mazilu. La superficielle et fortuite relation Ortansa-Clementina de *Proștii sub clar de lună* devient dans *Acești nebuni fățarnici* une communion absolue, le tandem *Camelia-Silvia* étant l'expression-synthèse de l'imposture. Dans *Somnoroasa aventură*, Gherman est disposé à troquer « son grand sérieux » contre une attitude sympathique et superficielle ; c'est la formule où fusionnent les deux modalités de vivre.

Les procédés artistiques dont se sert le dramaturge naissent eux aussi d'une connaissance de la réalité qui lui a dicté les formes et les moyens d'expression. Teodor Mazilu est toujours à la recherche d'une *mélodie* de la pièce, d'une tension et d'une atmosphère spécifiques, de son unité, d'une rythmicité de la phrase comique, de l'espace adéquat à la nature des personnages. « Même si je vois clairement mes personnages — déclare-t-il —, même si l'intrigue m'apparaît claire, même si je vois clairement dans les relations entre les personnages, je ne considère pas l'œuvre achevée tant que je n'aurai trouvé la mélodie caractéristique et le sol où ils puissent se mouvoir, l'air qu'ils puissent respirer »[15]. C'est du mouvement intérieur des personnages que se compose la tonalité à part de chaque pièce. Il existe une différence fondamentale entre la mélodie comique, empreinte de ridicule et sentimentalisme, annoncée dès le début avec aplomb par les *songs* d'Ortansa et de Clementina, dans *Proștii sub clar de lună*, entre l'agressivité mélodique de la pièce *Acești nebuni fățarnici* et la mélodie de *Mobilă și durere*, cruelle, froide, dévoratrice. Le charme, l'originalité de ces comédies sont créés par leur mélodie unique ; ce que reproche son auteur à la pièce *Somnoroasa aventură* c'est, malgré l'importance du thème, justement l'absence de cette mélodie unique.

Un thème qui revient souvent dans la littérature dramatique de Teodor Mazilu est celui d'une lutte acharnée pour une continuelle accumulation de biens matériels et spirituels, l'insatiabilité de ce genre d'imposture, dévastateur sur le plan moral et spirituel, déshumanisant (« Une fois lancée dans la voie du progrès matériel et spirituel — déclare Olga, personnage de *Inundația* (L'Inondation) — j'ai commencé à avoir peur. Si j'ai une voiture, je voudrai en avoir deux par la suite. Si j'ai de l'intelligence, je voudrai par la suite avoir du génie »[16]).

« La vie intérieure » laborieusement accumulée se superpose à la réalité en l'annihilant, les personnages sont les voleurs de leur propre vie, qu'ils remplacent par une formule. Leur tristesse devient grotesque et leur hautes aspirations ridicules. La Dame, l'un des deux personnages de *Frumos e în septembrie la Veneția* (Que c'est beau en septembre à Venise), se trouvant en voyage d'agrément à Venise, est accablée de tristesse puisque la réalité lui a ravi avec brutalité la plus intime et noble aspiration, son désir ardent, « obsédant », de voir Venise : « Il n'y a pas de Venise. Il n'y a que mon désir de voir Venise ⟨...⟩ Et pourtant, je veux voir Venise, ne fût-ce qu'une fois dans la vie »[17].

Le fait de s'assimiler à une apparence au point qu'elle devienne la seconde nature de l'individu-personnage et, à partir d'un certain moment, sa seule nature, mène à un renversement fondamental, à la négation de l'essence humaine. Les réactions inconscientes du personnage, déterminées par les échos qui se répercutent de très loin, de l'autre monde, qui fut une fois réel, font mieux ressortir, avec plus de prégnance — outre la troublante et continue intégration du comique au tragique — cette situation limite.

Le fait de se confectionner, jusqu'à l'oubli de soi-même, un autre caractère, qui se transforme progressivement en une prison moderne, et la libération par la mort de cette pseudo-personnalité accaparatrice résument symboliquement l'existence de Maximilien, le principal personnage de la pièce *Treziți-vă în fiecare dimineață* (Réveillez-vous chaque matin). « Lorsque je me couche — nous relate celui-ci — je jette les traits de mon caractère n'importe où et le lendemain je ne sais plus d'où les prendre. Alors j'ai beau chercher comme un fou l'amour du prochain, il n'est nulle part. Où diable est-il allé se nicher, mon sourire séduisant ?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Où sont-elles mes quelques idées fixes dont je me sers par la pluie et le beau temps ⟨...⟩. Toujours le même caractère, les mêmes idées, le même sourire, la même surprise devant le soleil, la même crainte devant les chefs, c'est à se demander s'il ne va pas s'émousser à force d'usage »[18]. « J'observe mon caractère comme si c'était un ennemi, un étranger. Qu'avons-nous en commun, mon caractère et moi? Rien ⟨...⟩ Qu'ai-je en commun avec moi-même? Rien... »[19]. D'un comique aberrant apparaît la tentative de Demeter, personnage central de la pièce *Pălăria de pe noptieră* (Le Chapeau sur la table de nuit), — désespérée, tragique, en son essence — de secouer les chaînes de la dépersonnalisation par un geste capable de le singulariser : il cache son chapeau sur la table de nuit (convention-symbole évidents). El il accomplit ce geste « insensé » qui crée la panique autour de soi afin de préserver « un dernier espoir idiot », « un dernier orgueil vain et ridicule ». Cependant, son désir est absurde, ainsi cherchent à le convaincre, à tour de rôle, tous ses proches, d'aucuns même avec tendresse. L'Ami fait une argumentation logique des conséquences néfastes de son geste : « personne n'est indifférent quand il s'agit de savoir où l'autre a caché son chapeau, c'est une question qui nous intéresse tous en égale mesure, le chapeau de quelqu'un est le chapeau de tous »[20]. « Si tu ne veux pas dire où tu as caché ton chapeau, un autre ne te fera point part de ses intentions pour les vacances d'été, tel autre ne voudra pas te divulguer le nom de la coopérative où il se fait raser. Où irions-nous, Demeter, où irions-nous»[21]. Dans la tragi-comédie *O sărbătoare princiară* (Une fête princière), le processus de déshumanisation est porté jusqu'à sa dernière conséquence, au-delà de laquelle il n'y a plus rien sinon, de temps à autre, des mots. Deux nobles, Varga et Iuliana, envoient, tout en ayant la conscience parfaitement tranquille, leur fille unique à la mort, apparemment au nom de la justice, en réalité pour pouvoir prospérer. Voici leur discussion au sujet de la « noble justice » à laquelle sans remords ils ont sacrifié la vie d'Apolonia : Varga « ⟨...⟩ je me sens encore jeune, les affaires vont assez bien, la vérité triomphe, les reins ne me font pas souffrir, je n'ai pas besoin de femmes, tout est très bien ⟨...⟩ »[22] et Iuliana : « Oh ! c'est bien agréable lorsque la vérité triomphe, mais Nemes a vraiment mis trop de bois dans le poêle, il fait une chaleur étouffante ⟨...⟩ »[23]. Le besoin de délivrer l'homme de sa propre image, échafaudée au prix de grands efforts, qui l'accapare et l'empêche de vivre avec tout ce qui vit en lui, de le délivrer des fausses images qui peuvent créer de faux drames acquiert une expression inédite dans la pièse *Don Juan moare ca toți ceilalți* (Don Juan meurt comme tout le monde). Les deux plans, le mythe et la realité, coexistent parallèlement dans la pièce, s'interférant parfois ; le rituel qui transforme un mortel en mythe et le prosaïque processus de démythisation apparaissent, en différentes hypostases, décomposées dans leurs parties élémentaires. « ⟨...⟩ la légende est pour moi — disait Don Juan au Gardien — ce qu'est pour toi ton chef, tu as compris? »[24] ; « ⟨...⟩ les mythes sont le fruit de votre frousse devant la vie, imbéciles, et de la lâcheté qui s'appelle fantaisie »[25] ; de son côté, le Gardien exprime ses pensées avec conviction : « ⟨...⟩ Encore un mythe qui s'en va à vau-l'eau. Que nous reste-t-il encore? Voyez, moi, si je n'ai pas de mythes je me mets à boire »[26] ; « ⟨...⟩ Nous, les gardiens, nous aimons les mythes. Vous vous rendez compte que je ne pourrais pas tuer un mythe avec la même facilité avec laquelle je tue un homme ⟨...⟩ »[27]. Dans la scène finale, Marie Madeleine se transforme dans le mythe de Marie Madeleine cependant que Don Juan meurt comme tout le monde ; les personnages de la pièce se transforment — par rapport au moment initial — dans leur contraire.

Teodor Mazilu a découvert la vibration intérieure de chaque personnage, il a magistralement orchestré les relations entre eux et de ces éléments il a composé, pour chaque pièce à part, la *mélodie unique*. La musique rythmée de *Inundatia*, celle oppressante, déroutante de *Treziți-vă în fiecare dimineață*, l'incantation mélodique de *Frumos e în septembrie la Veneția*, la mélodie grave, aux notes percutantes et tragiques de *O sărbătoare princiară*, la tonalité quotidienne d'une pièce sur les mythes *(Don Juan moare ca toți ceilalți)*, celle solennelle d'une pièce où il s'agit d'un chapeau « caché » bien en vue *(Pălăria de pe noptieră)* expriment l'univers inimitable de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chaque pièce, en créant son atmosphère particulière, parfaitement distincte.

Quelle est donc la nature et le caractère spécifique du comique dans le théâtre de Teodor Mazilu? Le comique serait, selon l'opinion du dramaturge, la « possibilité d'observer la vie dans un état de suprême conscience. Mais si nous ne considérons pas la réalité dans un pareil état de totale conscience, nous pouvons découvrir que la réalité, pleine de contradictions, peut être une réalité tragique »[28]. Il y a là un compliqué processus de durée, au cours duquel l'auteur essaie d'arracher, bribe par bribe, à ses personnages tous leurs automatismes, maniérismes, leur mécansime intérieur, leur ruse, leur hypocrisie, afin de les démasquer. « C'est ça mon attitude — explique Teodor Mazilu. C'est-à-dire que j'appelle, en quelque sorte, ces personnages, au jugement dernier et alors, devant la vie qui est infinie, ils sont mis à nu »[29].

Le plus souvent, dans le théâtre de Teodor Mazilu, le comique n'est pas déterminé par le contraste, devenu classique, entre essence et apparence. Le dramaturge a remarqué qu'une certaine catégorie de crapules, d'escrocs, d'imbéciles, de lâches, etc., loin de cacher, ne fut-ce que mus par la commodité et la prudence, leurs traits, leurs attitudes et leurs actions blâmables, les étalent, par contre avec une sorte d'orgueil de caste, comme une sorte de blason. Ses personnages, scélérats par vocation, non seulement ne se drapent pas dans de fausses vertus, mais ils reconnaissent leurs vices, allant jusqu'à les afficher avec ostentation, avec une visible satisfaction, et à les parer parfois, d'une soif de sublime et d'absolu, trouvant une « justification » poétique ou métaphysique à chacune de leurs actions. Le fait de clamer avec emphase, avec un orgueil exalté, leurs vices constitue, certes, le pivot comique principal, mis en valeur et amplifié justement par l'étalage de quelques traits nobles, empruntés ou redécouverts par le personnage pour les nécessités du moment. De cette coexistence des vices déclarés avec les prétendues vértus spirituelles, morales, humaines, ressort la note personnelle, spécifique, du comique de Teodor Mazilu, impétueux, grotesque, atroce, purificateur. Ces personnages brisent les moules déjà connus et imposent un style dans la comédie, ce qui n'empêche pas le dramaturge de recourir de temps à autre au héros classique de comédie, qui cache son véritable caractère, son essence, derrière l'apparence. Dans *Acești nebuni fățarnici*, par exemple, Adam, « chevalier de la justice absolue », et l'Homme-qui-a-la-tête-dans-les-nuages, « champion des naïfs », ces personnages tout à fait intégrés à l'univers des idées de la pièce sont en somme des scélérats tout aussi dangereux, sinon davantage, que ceux qui se réclament en tant que tels, avec une propension irréversible vers le mal, à l'instar d'eux, mais utilisant « pour les nécessités de la cause » d'autres méthodes, le premier l'incorruptibilité, le second la naïveté. Il s'agit d'une apparence qui, du moins aux yeux des « collègues de philosophie et de profession », ne saurait escamoter les données réelles du personnage. (Camelia, qui dit à Adam : « Allons, allons... Si tu as décidé de souffrir pour les douleurs du monde, c'est que tu es en train de préparer quelque chose ... Tu as encore eu une douleur cosmique et je sais le coup que tu a monté... »[30].

L'inimitable comique du théâtre de Teodor Mazilu naît de l'incapacité de ses personnages d'admettre la réalité la plus évidente. « ⟨...⟩ j'ai donné une gifle à Pamfil et ensuite c'est toujours Pamfil qui prétend que je lui ai donné une gifle »[31] ; du ton sérieux, adopté par ses personnages pour faire les affirmations les plus aberrantes (« écoute Adolf, tu as un glaçon pour cœur, avec toi on peut parler comme avec un homme »[32]), du brusque passage, en apparence naturel, d'une idée à l'autre dans le cadre de la même phrase comique (« ⟨...⟩ mon cher Adolf, je ne t'ai plus revu depuis voilà près de vingt ans. Voyons, dis-moi, est-ce que le lift marche où es-tu monté par l'escalier? ⟨...⟩ »[33]); de questions absurdes posées avec un grand naturel (« ne trouveras-tu pas un honnête homme qui voudra se doucher dans un bain comme le tien? ⟨...⟩ »[34]); de l'affirmation répétée des vices (« Que d'autre peut-on faire avec une affaire, sinon l'étouffer? »[35]). (« Pourquoi vivrait-il de son travail et pas du travail d'un autre? »[36]); culte manifeste pour une vie intérieure imaginaire (Camelia s'adresse à Iordache : « ⟨...⟩ jusqu'à ce que tu sentes le sublime, une femme peut devenir folle ! Je trime pour ce mal-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

heurex sublime comme un paysan qui laboure son champ »[37]).

Le dramaturge « a inventé chez nous la *farce moderne*, où, à l'encontre de l'espèce connue au moyen âge, le protagoniste ne trompe que soi-même ⟨...⟩ ses malversations sont authentiques et, partant, doivent être acceptées comme telles puisqu'elles proviennent des intentions et des affects les plus purs, se conformant aux normes les plus orthodoxes de coexistence sociale. Il y a, donc, double mystification, démentielle, mais d'apparence logique »[38].

Sa conception du comique, l'exemplaire concentration de cette conception dans ses comédies ont situé Teodor Mazilu parmi les penseurs et les dramatuges contemporains les plus importants, de Roumanie et d'ailleurs. Le comique — nous dit cet original créateur — « exprime une totale compréhension du monde ⟨...⟩ le besoin d'éternité éprouvé par l'homme ⟨...⟩ Le comique s'est assimilé la grandeur naïve, peut-être, du tragique mais aussi la modestie de s'en tirer d'une façon ou d'une autre ⟨...⟩ Les problèmes posés par les comédiens me paraissent plus vivants, pour être paradoxal, plus tragiques que ceux de la tragédie. Il me semble que le tragique tente une sorte d'entente, une sorte de conciliation entre l'absolu et l'existence médiocre. Le comique a la *grandeur* (notre soulignement) de dire où en sont les choses. L'homme vrai est celui qui résiste au jugement du comique ⟨...⟩ le comique dans sa conception pure, fondamentale, est justement le besoin de l'homme de s'affranchir de toute sorte d'illusions, de subterfuges, aussi rusés et subtils qu'ils soient »[39].

La conception philosophique et esthétique et l'œuvre de Mazilu créent dans la comédie un style nouveau, innovateur de l'art du metteur en scène, de l'acteur et du scénographe, introduisant dans la comédie universelle des dimensions, des valeurs, des signaux inédits, qui ouvrent au spectacle un nouvel univers artistique.

Notes

[1] TEODOR MAZILU, né en 1930 — mort en 1980.

[2] FLORIN FAIFER, *Afinităţi elective. Tandreţea mizantropiei*, in *Arlechin* (Jassy), 1978, nº 1, p. 6.

[3] *Interviu cu Teodor Mazilu. Nefericirea este triumful simţului practic.* Interview par Val Condurache, in *Arlechin*, 1978, nº 1, p. 4.

[4] *Teodor Mazilu. Ultima verba.* Interview consignée par Mariana Ioan le 29 juillet 1980, in *Familia* (Oradea), 1980, nº 11, p. 4.

[5] TEODOR MAZILU, *Ipocriza disperării*, Bucarest, 1972, p. 32.

[6] La première absolue a eu lieu au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », dans la mise en scène de Lucian Pintilie, saison théâtrale 1962/1963.

[7] La première absolue a eu lieu au Théâtre de « Comédie », dans la mise en scène de Dinu Cernescu, saison théâtrale 1964/1965.

[8] La première absolue a eu lieu au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », dans la mise en scène de Emil Mandric, saison théâtrale 1970/1971.

[9] La première absolue a eu lieu au Théâtre d'État de Oradea, section roumaine, dans la mise en scène de Mircea Cornişteanu, saison théâtrale 1979/1980.

[10] TEODOR MAZILU, *Proştii sub clar de lună*, in *Frumos e în septembrie la Veneţia*, Bucarest, 1973, p. 154.

[11] Idem, *Aceşti nebuni făţarnici*, in *op. cit.*, p. 313–314.

[12] *Ibidem*, p. 324.

[13] Idem, *Proştii sub clar de lună...*, p. 166.

[14] Idem, *Somnoroasa aventură*, in *op. cit.*, p. 68.

[15] ANDREI STRIHAN, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Bucarest, 1972, p. 170.

[16] TEODOR MAZILU, *Inundaţia*, in *op. cit.*, p. 106; la pièce a été représentée dans le cadre du spectacle *Don Juan nu moare ca toţi ceilalţi*, au Théâtre « Mic », mise en scène Emil Mandric, saison théâtrale 1970/1971.

[17] Idem, *Frumos e în septembrie la Veneţia*, in *op. cit.*, p. 347.

[18] Idem, *Treziţi-vă în fiecare dimineaţă*, in *op. cit.*, p. 246; la pièce a été représentée dans le spectacle *Don Juan moare ca toţi ceilalţi*.

[19] *Ibidem*, p. 251.

[20] Idem, *Pălăria de pe noptieră*, in *op. cit.*, p. 237; la pièce a été représentée dans le spectacle *Tandreţe şi abjecţie*, au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », dans la mise en scène de Cornel Todea, saison théâtrale 1968/1969.

[21] *Ibidem*, p. 238.

[22] Idem, *O sărbătoare princiară*, in *op. cit.*, p. 211; la pièce a été représentée dans le spectacle *Tandreţe şi abjecţie*.

[23] *Ibidem*, p. 125.

[24] Idem, *Don Juan moare ca toţi ceilalţi*, in *op. cit.*, p. 19; la pièce a été représentée dans le spectacle avec le même titre.

[25] *Ibidem*, p. 21.

[26] *Ibidem*, p. 30.

[27] *Ibidem*.

[28] ANDREI STRIHAN, *op. cit.*, p. 131.

[29] *Ibidem*, p. 125.

[30] TEODOR MAZILU, *Aceşti nebuni făţarnici...*, p. 289.

[31] *Ibidem*.

[32] Idem, *Somnoroasa aventură...*, p. 57.

[33] *Ibidem*, p. 52.

[34] Idem, *Proştii sub clar de lună...*, p. 127.

[35] *Ibidem*, p. 155.

[36] *Ibidem*, p. 154.

[37] Idem, *Aceşti nebuni făţarnici...*, p. 283.

[38] VALENTIN SILVESTRE, *Teatrul Nottara, Cinci romane de amor*, in *România literară*, 1979, mars 22.

[39] *Interviu cu Teodor Mazilu. Nefericirea...*, p. 3–4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE THÉÂTRE D'AVANT-GARDE DANS LA PRESSE ROUMAINE DES 2e ET 3e DÉCENNIES DU XXe SIÈCLE

Simion Alterescu

On a presque toujours affirmé que le théâtre roumain d'avant-garde de l'entre-deux-guerres mondiales avait plutôt été la manifestation d'une pensée doctrinaire et relevant d'un certain programme, bien moins celle d'un mouvement théâtral se matérialisant à travers le spectacle. Et l'on n'est pas loin, en effet, de la vérité si l'on prête au concept « d'avant-garde » une acception limitée le reliant seulement aux spectacles dada ou surréalistes montés sur les scènes européennes ou encore aux grandes expérimentations expressionnistes ou constructivistes.

Tout en retardant pour l'instant une définition complexe du concept d'avant-garde[1], il nous semble devoir préciser dès maintenant que par mouvement théâtral roumain d'avant-garde nous entendons la totalité des phénomènes spécifiques recueillant l'adhésion de nombreux comédiens et esprits cultivés de l'extérieur du théâtre, qui s'élevèrent contre les formes de théâtre surannées, répudièrent le caractère conventionnel de l'art théâtral de l'avant-guere et tentèrent de le sortir de la sphère du mimétisme, pour tout dire de l'imitation de la nature. À la mise en place d'une théorie et d'une pratique propres au théâtre d'avant-garde, il convient de faire mention ici et dès maintenant de la contribution — point négligeable — des gens de lettres et de théâtre roumains dont les uns jouissent même d'une importance « avant la lettre » dans l'énumération historique des promoteurs du mouvement. Ainsi en est-il de Tristan Tzara, Marcel Iancu (fondateurs de l'insurrection dada de Zurich), Armand Pascal, Mihail Cosma, B. Fundoianu (Fondane) qui vont constituer un chapitre à part de la présente étude laquelle — au-delà d'une mise en relief objectivement historique de l'importance du théâtre d'avant-garde original — s'efforcera à faire valoir la contribution des gens de lettres et d'art de Roumanie à l'initiation et à l'exégèse théorique du mouvement théâtral d'avant-garde en l'Europe de l'entre-deux-guerres mondiales.

Nous savons bien que l'idée d'avant-garde, par son caractère de nouveauté, est à même — ainsi qu'elle a toujours eu la capacité d'éveiller les attitudes les plus contradictoires, depuis l'adhésion pragmatique jusqu'à la répudiation entêtée — de déterminer aujourd'hui encore des réactions dont l'ambiguïté sort de la sphère de l'objectivité historique. Dans son *Dicționar de idei literare*, Adrian Marino saisissait, d'ailleurs, la difficulté d'écrire sur l'avant-garde. « À la plus petite résistance critique, ceux de l'avant-garde s'apprêtent à vous tenir pour suspect et à vous dénoncer comme plein de préjugés et d'étroitesse d'esprit, alors que, dans le même temps, nombre d'esprits pondérés, conformistes, platement didactiques voient dans une préoccupation pareille un signe tout aussi suspect de frivolité et d'anticlassicisme, bon à être sanctionné de manière drastique »[2].

Si l'on considère le phénomène théâtral d'avant-garde sans parti-pris, c'est-à-dire objectivement, on est tenté de lui attribuer — avec l'auteur sus-mentionné — la signification d'« un moment violent dans une résurrection innocente », d' « une explosion déchirant les formes corrompues et récupérant la pure essence de l'humanité »[3]. Et, de fait, l'on ne saurait séparer le sens idéel de l'avant-garde d'une certaine association entre le non-conformisme artistique et le sentiment de révolte politique et sociale. Nombreux sont les adeptes de l'avant-garde — même les dada et les surréalistes — qui sont arrivés à la doctrine révolutionnaire du marxisme en sacrifiant, le plus souvent, les formules abstraites, édifiées de toute pièce, mais tout en conservant un fort sentiment d'adversité à l'égard de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la culture ossifiée, du traditionalisme pétrifié et obtus, en même temps qu'un vif appétit, par contre, pour la nouveauté, le social, l'esprit contemporain, l'activisme révolutionnaire et l'antidogmatisme pour les formes artistiques nouvelles, pour le constructivisme en fin de compte. Et ce n'est guère fortuitement que le plus puissant courant d'avant-garde qui se fût affirmé dans le théâtre roumain est le constructivisme lequel se dédit des adeptes du mouvement dada et des surréalistes, ou bien que les représentants de l'avant-garde roumaine eussent fait preuve de maturité d'esprit et de lucidité en admettant l'idée de tradition car « la première chose à laquelle aspire un courant nouveau s'élevant contre la tradition c'est de forger une tradition nouvelle » — disait Lucian Blaga, le fondateur de la dramaturgie expressionniste roumaine. Aussi, même si le théâtre roumain n'a pas enregistré la multitude des formes d'avant-garde des 2e et 3e décennies de ce siècle, même si les manifestes et les programmes nationaux de l'avant-garde théâtrale ne se sont pas toujours concrétisés en des créations scéniques démonstratives, l'esprit d'avant-garde roumain a toujours déterminé dans le théâtre de l'après-guerre une vive dispute esthétique et a toujours rempli un rôle régénérateur, hostile aux formes académiques pétrifiées et conventionnelles, en introduisant, tout au contraire, des concepts nouveaux et des formes artistiques modernes.

Sans avoir, ici, l'intention de dissocier les éléments d'avant-garde des notions d'expérimentalisme, formalisme, modernisme, de celles aussi témoignant d'esprit décadent, nous nous proposons en échange de souligner dès maintenant l'apport de l'avant-garde à l'élargissement de la conscience artistique-théâtrale en Roumanie dans l'entre-deux-guerres mondiales, à la formation du concept moderne du théâtre. Avant d'insister sur le rôle d'initiateur de l'avant-garde roumaine dans la structuration des courants d'avant-garde européens, il est dans notre intention de souligner que l'avant-garde de l'entre-deux-guerres est pour le théâtre roumain de la dite époque « un art qui, par définition, se veut antibourgeois, non-conformiste avec frénésie et qui prouve un esprit radicalement protestataire à l'adresse des valeurs conventionnelles et relevant d'un ordre bien établi »; de souligner, en plus, qu'il n'existe pas « d'opposition absolue entre l'esprit des œuvres issues des courants littéraires d'avant-garde et l'orientation de la critique marxiste » ⟨...⟩, « Il existe une nette différence et une ligne de démarcation idéologique et esthétique suffisamment visibles entre les œuvres de l'avant-garde et celles du courant réaliste »[4] mais, aux années '10 et '20 de notre siècle, une compétition ouverte se manifestait entre les productions de l'un et l'autre courants, ce qui explique les tangences, collaborations et interférences dans la presse du temps entre les représentants des courants respectifs. Ilarie Voronca écrivait que « Tudor Arghezi appartient aux réalisations modernes », que « notre rénovation spirituelle exige des poètes durs, acharnés, faisant saigner les mots... »[5], que seul un « heureux zodiaque peut les faire se rencontrer dans une même génération, comme c'est le cas des quelques grandes figures de la culture roumaine actuelle (Arghezi, Galaction, Sadoveanu, Rebreanu, Lovinescu, puis Pillat, Perpessicius, Bacovia) »[6].

On a beaucoup discuté en général de la violence de langage et de l'excessif désir d'originalité de l'avant-garde mais on n'a pas relevé suffisamment que l'avant-garde n'est pas un phénomène unitaire et que, ses meilleurs représentants ont reconnu les immuables valeurs des lettres et de l'art autochtones, tout en stimulant l'esprit progressiste et moderne dans la littérature et l'art de l'après-guerre. En vérité, « la critique marxiste a démontré que l'esprit d'avant-garde des écrivains communistes ne fut pas seulement une erreur du jeune âge; qu'assimiler les procédés formels nouveaux aux procédés de la littérature décadente est faux; et, qu'en général, les marxistes repoussent le nihilisme absolu, l'illogisme, l'irrationalisme total, mais nullement les formes d'opposition complexes et les nouvelles modalités d'expression »[7].

Aussi, est-ce la raison pour laquelle — avant de présenter les conceptions sur le théâtre promues par les publications d'avant-garde des deuxième et troisième décennies de ce siècle — nous commençons notre étude par un paragraphe attestant l'attitude des réalistes modernes de l'après-guerre à l'égard de la dramaturgie et du théâtre d'avant-garde.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

✧

Dans le domaine des lettres et de l'art, la préoccupation d'un renouveau anticipe la première guerre mondiale, mais ce n'est qu'à la fin de celle-ci que l'abord du problème de la tradition et de la modernité se fait jour dans la plupart des publications culturelles quelle que fût leur orientation, depuis *Sburătorul* à *Gîndirea*, depuis *Viața românească* à *Contimporanul*, depuis *Adevărul literar și artistic* à toute revue de l'avant-garde. Les débats autour des tendances nouvelles impliquent des noms sonores de l'époque : Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Alexandru Philippide, Ion Pillat, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Aron Cotruș, aussi bien que Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, Mihai Ralea, Tudor Vianu, Camil Petrescu, Vladimir Streinu, George Călinescu, Mircea Eliade, Dan Botta, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, Mihail Sebastian, Felix Aderca, Hortensia Papadat-Bengescu, Șerban Cioculescu et d'autres. Les positions sont différentes, les idées témoignent de controverse et, dans un mouvement pendulaire, les *manifestes* se suivent en penchant tantôt pour l'avant-garde (voir *Manifestul activist către tinerime* dans *Contimporanul*, 1924), tantôt pour la tradition (voir *Manifestul crinului alb* dans *Gîndirea*, 1928, celui que Mihai Ralea tenait pour un acte de « raspoutinisme culturel »).

Les plus grands écrivains et critiques collaborent à la presse culturelle du temps. Arghezi écrit à l'*Integral*, il est ami de l'avant-garde mais ne s'y incorpore pas. Călinescu, Ralea, Philippide, Vinea, Zaharia Stancu et, de nouveau, Arghezi collaborent également à *Gîndirea* mais vont l'abandonner et même entamer une polémique avec ce journal dès qu'il se mettra « à propager l'irrationalisme, le mysticisme, le traditionalisme excessif, le nationalisme et le chauvinisme »[8].

La nouvelle modalité esthétique qui s'est affirmée après la Première Guerre mondiale, lorsque l'opinion publique commençait à envisager d'un autre point de vue le rôle de la littérature et de l'art, subit le conditionnement de la contradiction entre l'esprit traditionnel et l'esprit moderniste, entre les conventions et les réalités, entre la défense du concept de réalisme ou la définition du concept de spécificité nationale et les tendances exacerbant la théosophie, la mystique, le acisme. Mihai Ralea soutenait qu'« une génération implique une critique, une résistance et un programme d'idées et de sentiments » et repoussait tous ces snobs de sa génération qui « ne parlaient plus que de théosophie, de métaphysique, de théologie, de mystique, etc. ». Mais si « notre génération se sent une vocation, il lui faudra mener la lutte sur le terrain éthique, il lui faudra désespérément combattre le « byzantinisme » le « phanariotisme », la perfidie, la superficialité rusée, le scepticisme trivial et cette jovialité flagorneuse avec laquelle notre Roumain passe facilement sur les situations les plus tragiques »[9].

Avant Mihai Ralea, N. D. Cocea, le directeur de *Facla literară*, avait écrit dès 1923 qu'« il serait absurde de concevoir seulement l'idée ⟨...⟩ qu'entre les deux mondes qui aujourd'hui s'entrechoquent partout, entre le monde des préjugés, des superstitions et des haines ancestrales et le monde nouveau de l'égalité parmi les hommes, de la liberté de jugement, puisse toujours triompher la bêtise, le manque de culture et la sauvagerie primitive »[10].

Liviu Rebreanu — le directeur de *Mișcarea literară* — considérait les lettres, l'art et la vie culturelle roumaines comme étant en plein épanouissement pendant l'après-guerre. Sans être précisément un traditionaliste, il affirmait pourtant que « l'édifice de la culture roumaine ne saurait se dresser que sur les assises du passé » ; il estimait, dans ce sens, que les déracinements sont dangereux mais que, néanmoins, la tradition ne doit pas signifier de l'ankylose mais, simplement, de la « nourriture spirituelle »[11]. En s'interrogeant sur ce que c'est « qu'être moderne », sur le concept même de modernisme, Rebreanu était d'avis que « pour chaque nouvelle génération, le modernisme exprime une conviction intime ⟨...⟩, qu'il représente un impératif catégorique » et que dans le camp des antimodernistes se trouvent réunis « les ennemis à mort du neuf ⟨...⟩, des écrivains à la mentalité étroite ⟨...⟩, typiques pour le monde d'hier, tous convaincus jusqu'aux moelles que le modernisme est un phénomène de destruction, de ruine et de recul ». Toutefois, il distinguait nettement entre modernisme de la *forme* et modernisme du *fond*. S'il se refusait à tout modernisme « accumulant la plupart de ses mots en les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

empruntant au dictionnaire de la technique ultramoderne », il n'était pas moins convaincu que le *modernisme fondamental* (opérant sur le fond) d'une œuvre artistique est capable d'imprimer à celle-ci un caractère de nouveauté peut-être supérieur au précédent ». Dès lors, non pas de ces « tourniquets de courants à la mode », non pas de ces « microphones du neuf à tout prix », mais « ce véritable et précieux modernisme qui signifie de l'ardeur dans la production de valeurs artistiques vêtues selon l'esprit du temps mais à un niveau plus élevé que celui de l'époque précédente »[12].

La revue *Viața literară*, dont le directeur était George Murnu comptait parmi ses collaborateurs Călinescu, Arghezi, Lovinescu, Blaga, Sadoveanu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, etc. Dès son premier numéro, la revue annonçait son programme en portant que « le traditionalisme n'exclut pas la nouveauté » sans que, pour autant, la nouveauté soit conçue « comme une action de renversement des valeurs antérieures » mais, au contraire, « comme une réalisation artistique et non pas comme une simple modalité, courant ou école »[13].

Dans le même esprit, de bon sens et pondération, de fidélité envers la culture nationale mais ouvert au neuf, se manifeste aussi Cezar Petrescu. Pour le romancier du milieu urbain de l'après-guerre, la littérature d'avant la guerre — de nuance « *semănătoristă* » * ou « *poporanistă* » * — « demeure plus qu'une signification historique » car « après les vains tâtonnements des derniers temps, la littérature roumaine fatiguée de battre à toutes les portes des littératures occidentales, afin de prendre quelque chose du symbolisme, de l'humanisme, du néoclassicisme, de l'extériorisme, du futurisme, du dadaïsme ou de l'ultraïsme des grandes capitales internationales, revient petit à petit à la souche nationale ». Mais, « n'importe quelle école littéraire, n'importe quelle tentative de renouveler le fond ou la forme, ont leur sens parce que la vie n'est pas pétrifiée, elle est mobile et en incessante évolution »[14].

Alexandru Philippide considérait avec une bonhomie tolérante bien qu'un tantinet ironique *la musique paysagiste*, *l'instrumentation verbale* et tenait l'art moderniste pour « quelque chose d'aussi prodigieux et de nouveau qu'un essai d'aller sur la terre ferme avec des transatlantiques et d'étendre des rails sur les vagues afin de monter des trains sur la mer »[15]. Avec davantage de compréhension pour l'absolu, adepte de l'expressionnisme, Lucian Blaga considère que « les mouvements modernes depuis Van Gogh, Matisse, jusqu'à l'art de Picasso, Brâncuși, Archipenko tentent d'ouvrir la voie vers l'absolu » et qu'ils ont éveillé « une vaste pensée dirigée vers la création d'un monde nouveau »[16].

La plupart du temps, la polémique entre traditionalisme et modernité gravite autour d'exemples marquants de la nouvelle création littéraire : les vers de Ion Barbu, le drame de Lucian Blaga et, le plus souvent, l'art poétique de Tudor Arghezi auquel même les représentants chevronnés de l'avant-garde reconnaissent « l'influence thérapeutique exercée dans la grande libération du faux exotisme, de la fausse littérature, de la fausse sentimentalité et du faux modernisme. ⟨...⟩ Européen, Arghezi brise le faux européisme, il rend hommage à Anton Pann et non pas à Whitmann... »[17].

Dans une analyse de l'évolution de la littérature entre 1920 et 1940, Alexandru Philippide constatait un besoin fiévreux de renouvellement dans le mouvement poétique universel mais condamnait sans équivoque cet *automatisme typique*, *pur*, cette *dictée de la pensée*, de l'idée, recommandée par le manifeste surréaliste de Breton ; ce qui ne l'empêchait pas de reconnaître que les messagers de l'avant-garde « agitaient des idées, les unes intéressantes, originales, étranges, mais n'arrivaient à créer aucun chef-d'œuvre ». Le futur théoricien du protochronisme reconnaît que les écrivains roumains ont abouti à créer « dans la mesure où ils se sont éloignés du surréalisme et ont renoncé à écrire automatiquement » ; que les courants modernistes n'ont pas signifié pour les lettres et l'art roumains un renversement mais une construction en continuation. Alors que l'avant-garde européenne (le dadaïsme, le surréalisme) « ont abouti à l'absurde, à l'inintelligible, à l'incommunicable », Ion Barbu, Ion Vinea, Ilarie Voronca — représentants du modernisme roumain — écrivent, eux, une poésie qui, alors même qu'elle se situe à l'extrême limite de la communicabilité artistique ⟨...⟩, se trouve toujours un chemin vers la sensibilité du lecteur ». Avec objectivité et fin discernement, Phi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lippide met en valeur le caractère spécifiquement original de ce qu'il nomme le *modernisme roumain*. En comparant Ilarie Voronca à Aragon et à Éluard, Philippide — l'auteur des *Consideraţii confortabile* — lui trouvait « l'expression brillante et une profonde sincérité du fond » et le considérait comme « le créateur d'un modernisme roumain » [18]. Dès lors, nous semble-t-elle explicable la compréhension de Philippide pour le poète et le théoricien qui, dans ses essais de *A doua lumină* (1930), montrait que « le modernisme de ceux attablés au festin de l'*Integral* (la publication d'avant-garde déjà citée — n. de l'auteur) n'est pas, comme le pensent certains lauréats séniles, un emprunt servile. C'est un élément spontané aux caractères profondément roumains » [19].

La majorité des écrivains et des hommes de culture évoqués ci-dessus entrèrent dans le débat sur le phénomène théâtral, en s'y impliquant ; ils donnèrent ainsi du poids à la discussion tournant autour des tendances d'affirmation des modalités artistiques nouvelles qui ont précédé les programmes et les formes théâtrales de l'avant-garde proprement-dite.

Tudor Arghezi, lié à l'avant-garde tangentiellement par ses aspirations au renouvellement et à la modernisation de la culture roumaine, demande — convaincu étant du rôle de la critique en sa « qualité de moteur des lettres » — la création d'une société des critiques dramatiques et d'un journal indépendant « capable de remettre à neuf les critères relevant d'un esprit de commerce sur lesquels se fonde une idée et s'impose un verdict » [20].

Le besoin d'innover dans le théâtre coïncide avec les tendances de l'avant-garde. Et, d'ailleurs, Arghezi a collaboré aux revues de cette dernière (des numéros entiers lui furent même consacrés — voir l'*Integral*) — encore que sur la toile de fond d'esprit frondeur de celles-là il constitue une contribution s'en détachant visiblement — et a condamné le style du Théâtre National, « où tous les efforts artistiques et intellectuels ont bel et bien établi le style du spectacle panoramique et ont donné toutes les chances à l'abécédaire illustré en couleurs », somme toute un théâtre « prêté à l'histoire ou contraint à devenir séculaire », dans lequel « auteur et comédien buttent sur la difficulté bon marché d'un musée d'archéologie ». À propos de « Teatrul Mic » dont le directeur était Ion Iancovescu, Arghezi affirme que c'est « la seule scène du pays où l'on puisse suivre et reconnaître la nature du Roumain à travers l'art des langages conjugués à la mimique et au mouvement » [21].

Les incursions d'Arghezi dans la vie théâtrale — fréquentes, durant sa vie, parmi ses préoccupations de publiciste — ont été conditionnées au début du siècle par « un besoin collectif tout neuf » de créer. Avec un esprit moderniste très profond et conscient que l'art allait évoluer sous le signe de l'industrialisation des moyens de production et du machinisme qui développe la notion d'ordre et éclaircit les choses, Arghezi se rapproche par là de la conception urbano-industrielle de l'avant-garde : « Civilisé par la métallurgie et la chimie, l'homme dispose d'une vision unitaire qui lui permet de distinguer les aspects disparates, de percevoir les affinités, de grouper en familles solidaires, au moyen de simplifications, des choses et des images apparentées rien que par l'intuition. Sa construction est logique et fait preuve d'esprit de suite, étant, par cela même, vivante — et le voici fabriquant tant sur le chevalet que dans les créations politiques ou sociales » [22].

Commençait de la sorte une ère nouvelle qui « avait un seul et immense travail à faire, réintégrer les matières et les grouper dans l'ordre naturel et de la mécanique dont doit assurément surgir un art nouveau encore imprévisible, tout comme l'est l'évolution du frein et du carburateur » [23].

Si d'autres arts — l'architecture, la sculpture — se sont approprié « les bénéfices de l'éducation industrielle ⟨...⟩, un art qui, tout au contraire, ne s'est nullement laissé influencer par les grands événements et qui a baissé jusqu'à l'état de sauvagerie et des sérail d'odalisques affublées, c'est bien celui du théâtre. Il connaît actuellement son âge le plus laid, plongé qu'il est dans l'erreur et l'idolâtrie stupides » [24]. L'idée du *spectacle total*, circulant parmi les modernistes, on la retrouve chez Arghezi également ; selon lui, elle est réalisable par la conjugaison de la force du texte avec celle du comédien. Pour Arghezi, « un bon spectacle se produit devant un simple rideau tiré sur la toile de fond d'un mur nu. Combien de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pièces du répertoire actuel pourraient-elles affronter cette épreuve décisive ? »[25].

Chroniqueur dramatique doublé d'un vif esprit de pamphlétaire et d'un sens aigu du neuf, Arghezi critique des spectacles comme *La Thébaïde* ou *Byzance* qui se définissaient par l'excès d'accessoires et de décor (des spectacles qui utilisent « des kilomètres de toile, des trains de planches, des wagons de peinture à huile »). Son attitude empreinte de sollicitude — encore que retenue — envers l'activité des groupements d'avant-garde atteste son penchant manifeste pour les efforts de modernisation du théâtre. Des spectacles donnés au « Teatru de Dramă şi Comedie », Arghezi, chroniqueur dramatique, retient — au-delà du décor expressionniste (« Le rideau se levait sur des chaumières construites obliquement de manière à ce que leurs habitants n'y puissent se tenir que sur une jambe ou, surtout, couchés ») — un *premier sens* notamment : « Le metteur en scène doit être un visionnaire qui interprète, préoccupé d'abstraire les formes usuelles en langages cérébraux » [26]. Si les décors l'éloignent de la vision expressionniste du scénographe M. H. Maxy (il s'agit du spectacle *Cîntăreţul tristeţii sale* — Le chantre de sa tristesse), Arghezi s'en console en échange du fait que les personnages « étaient tout comme nous autres, au parterre », qu'il n'y apparaissait « ni des hommes triangulaires », ni de ces « actrices façonnées au tour comme des quilles » ; il évoque avec enthousiasme le jeu de l'acteur Iosef Bulow « aux mille variations géniales, consécutives, se succédant l'une l'autre, avec une fertilité inépuisable et infiniment plus rapide, plus spontanée et plus neuve dans chacune des projections de ses instants psychiques que l'imagination » [27].

Comme de nombreux autres promoteurs du théâtre moderne des premières décennies du siècle, Arghezi reconnaît au metteur en scène un rôle fondamental et créateur dans la composition du spectacle. Le don d'invention et la fantaisie de I. Sternberg le préoccupent particulièrement : ses mises en scènes « nous intéressaient d'instinct » parce que « se manifestant avec intermittence et rien que par ses propres moyens que plus aucun capital n'appuie plus, M. Sternberg a l'héroïsme de ne pas quitter une Bucarest trop bornée pour le déchaînement de ses névroses artistiques et, de temps à autre, du haut d'un clocher, de son clairon angélique, il sonne l'éveil à la vie » [28]. Sans souscrire intégralement à la vision moderniste du metteur en scène, il considère néanmoins qu' « indépendamment de la catégorie des émotions, M. Sternberg les répand avec une générosité magique dans ses constructions théâtrales, émotions plastiques, émotions de mouvement, d'ordre et désordre, de situation. Souvent alourdi à cause de ses divers noyaux et couches, le point d'émotion est mené jusqu'à la détonation et à la rupture foudroyante, il est travaillé en ses molécules, le filet de poudre explosive qui le compose est poli jusqu'à des perfections de diamants » [29].

Mihail Sebastian, le jeune chroniqueur du *Cuvîntul* se montre beaucoup plus intransigeant dans ses appréciations sur l'avant-garde dans l'art : il est préoccupé du déclin des genres, de l'annihilation de leur autonomie ; il est persuadé que le siècle précédent est bel et bien fini, qu'il se passe maintenant des phénomènes révolutionnaires mais cela ne l'empêche pas de se demander avec une crainte non-dissimulée si « dans cette révolution organique du désordre, il y aurait toutefois un autre ordre ? » [30]. Confronté avec la complexité et la diversité de l'existence et de l'art moderne d'après la première guerre mondiale, il réalise que l'une comme l'autre « se prêtent difficilement à une simplification schématique ⟨...⟩, c'est probablement l'époque la plus déchirée par l'anxiété et la plus bouleversée par l'attente. N'importe quelle étiquette falsifie à présent les choses à force de les envisager d'un seul côté ». On reconnaît facilement l'influence de Julien Benda, l'auteur des *Lettres à Mélisande*, dans la manière dont Sebastian vit « l'immense débordement émotionnel » de l'après-guerre, l'instinct qui fait éprouver « un terrible renversement et un défrichement général », toutes ces tendances contradictoires dont surgiront une littérature nouvelle et un art nouveau. « Si la renaissance littéraire à laquelle on assiste est en partie une négation de l'objet, une émancipation de l'idée préconçue du réel que le romantisme et le naturalisme, chacun à sa manière, avaient cultivé jusqu'à la tyrannie, on s'explique aisément l'attention manifeste accordée à l'art de Pierre Mac Orlan par les jeunes écrivains les plus modernistes. Cet art, tout comme l'humanisme, tout comme le cubisme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

littéraire, tend lui aussi à recréer la réalité, c'est un art d'élaboration et de transposition au lieu d'être un art d'imitation »[31]. Dans un feuilleton publié dans plusieurs numéros de *Cuvîntul*, intitulé *Între experiență și temperament. Reflexii asupra modernismului românesc*, Mihail Sebastian relève les attaques désordonnées « d'enthousiasme, de jeunesse et de scandale » lancées au moment de l'apparition de *Contimporanul* et, ultérieurement, par d'autres publications *(Punct, Integral, Unu, 75 HP)*, les conférences axées sur différents programmes, les expositions internationales, les synthèses artistiques (du genre de l'*intégralisme*, de la « *pictopoésie* » ou des *révolutions dans le théâtre* — soulignement de l'auteur), tout un climat d'émulation qu'il définissait par ces mots : « c'était une lutte frénétique à partir de positions spirituelles le plus souvent sincères mais toujours confuses ». Il considérait nécessaires, en effet, « le démolissage de points de repère confortables », « la forte douche écossaise qui vienne rafraîchir, remuer ⟨...⟩, les massages rapides et les courants électriques qui rendent plus rapide la circulation du sang et le rythme du pouls ⟨...⟩ », bref, une véritable opération d'aération et d'élémentaire hygiène dans l'art, mais reprochait cependant au modernisme roumain de n'avoir pas appliqué son expérimentation « pour trouver » mais seulement « pour éblouir », d'avoir « dramatisé de manière enfantine une tentative de révolution spirituelle mais d'en avoir fait une bagatelle en la réduisant naïvement au geste et à l'attitude. Se laissant ravir sur un chemin pareil, notre modernisme a perdu son orientation sûre, laquelle partait de l'expérience en se dirigeant vers la réalisation, pour ne rester qu'entre des tempéraments vacillants »[32].

Dans le remous spirituel de l'après-guerre de 1914, le modernisme roumain, selon Mihail Sebastian, « aurait dû signifier l'expression d'une existence jusqu'alors ignorée ⟨...⟩ un effort vers la libération, la connaissance de soi-même, la définition de soi-même ». Il accusait le modernisme d'être, par contre, imprécis, de manquer de fermeté, d'offrir le spectacle d'un simulacre de facilité créatrice dans l'expression chez ceux qui entourent, il est vrai, certaines authentiques valeurs comme Ion Barbu, Brâncuși, Ion Vinea, Marcel Iancu. S'il accueille avec sympathie des exhortations telles que « Lecteurs, opérez un lavage de cerveau », s'il attend avec curiosité « la vérité issue d'expériences sincères et enfin intériorisées », il se demande toutefois avec circonspection où s'achève l'escroquerie et où commence l'art ? Tous ces « révoltés » (comme il se plaisait à appeler Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Victor Brauner, Stephan Roll) rassemblés sous les bannières du *Punct*, du *75 HP*, de l'*Integral*, il les tenait pour des apparitions donquichottesques destinées néanmoins à gravir les échelons « vers la large terrasse de la célébrité européenne »[33]. Tout en repoussant confusions, falsifications de dilettante, poses non-pertinentes du *Contimporanul*, il reconnaissait que ce journal réunissait cependant « le seul groupement travaillé par le besoin cuisant de se définir soi-même », qu'il représentait « un instrument d'orientation et un seuil sur la voie d'un éclaircissement » car ses pages « portaient le poids existentiel et spirituel du vers de Ion Barbu et de la phrase de Ion Vinea »[34] ou bien popularisaient les pierres de Brâncuși qui sont « détachées de toute loi et hissées au-delà des frontières d'un réel commun »[35]. Chez Ilarie Voronca, il appréciait sa descendance d'Apollinaire, ses progrès (en comparaison d'*Ulisse*, de *Brățara nopților* ou de *Plante și animale* tenues pour des extravagances modernistes), le fait que celui-ci avait compris que « dans tous les cas l'originalité ne peut être que d'ordre grammatical »[36].

En 1930, Sebastian prend part à une soirée futuriste à Paris. La conférence de Marinetti, l'exposition de Prampolini au foyer, l'intervention du musicien futuriste Russolo sur la qualité esthétique du bruit lui font dire en fin de soirée à Marinetti : « l'art doit être sensé et le futurisme ne l'est pas ; on exprime dans l'art, par l'entremise des choses, le drame de l'existence, et le futurisme n'a pas de drame et ne se connaît pas de joies ; en définitive, avant d'être expression, l'art est idée et substance »[37]. Lorsque, trois années plus tard, prenait naissance la revue *Alge* (1933), le lucide observateur des manifestes des jeunes générations entrevit dans l'activité de la nouvelle publication « quelque chose de profondément sympathique quant à l'audace des jeunes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poètes qui entrent dans le monde conscients de commencer une révolution »[38].

Pour le théâtre, Sebastian fut un revendicatif dans le sens qu'il réclama le renouvellement de cet art. Mais, son revirement, il ne le trouvait pas dans le spectacle expressionniste ou bien, en général, dans l'avant-garde et même manifesta-t-il ses doutes sur l'authenticité et l'originalité de cette dernière dans son commentaire concernant l'activité de la troupe *Dramă și Comedie:* « la silencieuse et tacite liquidation du premier théâtre roumain d'avant-garde remet en cause, en rééditant des échecs passés, le problème des possibilités du modernisme chez nous. Elle infirme, vu la sensibilité autochtone, l'authenticité du courant et prédit la même lamentable faillite à toute nouvelle tentative ! »[39].

✧

Écrivains, poètes, romanciers, dramaturges et, paraît-il, avant tout, ceux dont la structure et la formation en faisaient des hommes du théâtre — Camil Petrescu, Victor Eftimiu, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, etc. — engagèrent le débat sur l'existence de cet art dans les décennies suivant la première guerre mondiale.

Ainsi, prêt à démolir tous les préjugés en cette sphère, à transformer jusque dans ses fondements l'art du théâtre et à réaffirmer l'importance du caractère scientifique ennemi de la doctrine d'imitation instaurée dans l'école roumaine[40] — caractère hautement révolutionnaire d'ailleurs —, Camil Petrescu recommandait dans l'ouvrage qu'il avait en vue, *Quiditatea reprezentației dramatice*, une nouvelle modalité artistique du spectacle « imposée par le caractère des implications socio-culturelles propres à l'art de ce dernier »[41]. Sur un millier de modalités esthétiques possibles, une seule est artistique, c'est bien celle qui transfigure le vécu mimétique en spontanéité, le vécu périphérique en vécu intense et le vécu intense en vécu substantiel. Dans l'acception de Camil Petrescu, *le vécu* doit « devenir liminaire et non pas être considéré comme un point terminus idéal ⟨...⟩. Sans cela, c'est du biologisme » et *la spontanéité* doit être envisagée comme une qualité préliminaire de l'acteur, la détente étant un mode de la spontanéité[42]. Camil Petrescu — dont « la modalité esthétique du théâtre » n'arrivera à prendre forme qu'aux années '30 du siècle (elle apparaît en 1937) — voyait dans le théâtre d'avant-garde une réaction contre le rationalisme, une ostentation anticonformiste menée jusqu'à l'irrationnel »[43].

Cependant, le vent protestataire et anticonventionnel du mouvement devait emporter même ceux qui prolongeaient — d'avant la guerre — le goût du traditionalisme dans le drame historique, dans la féerie et les légendes dramatisées. Ainsi de Victor Eftimiu. Retour de Paris en 1919, celui-ci s'intègre au langage même de contestation de l'avant-garde : ...dans le théâtre également, il nous faut oublier tout ce que nous avons appris jusqu'à présent. À bas l'exposition magistrale, à bas la scène principale, à bas les situations conventionnelles, à bas la gradation, le final d'acte imprévu, les traditionnels trois actes »[44]. Mais son esprit innovateur se convertit en quelques désidérata qui n'ont rien de commun avec l'avant-garde : sincérité, simplicité, pittoresque, variété, mépris des trois règles d'Aristote, unité de l'atmosphère, etc.

La majorité des hommes du théâtre refusent de prolonger le spectacle mimétique, le naturalisme, la psychologie d'un art de la scène venant d'un siècle antérieur. « Le théâtre est par excellence un art de synthèse ⟨...⟩, un art à part, autonome »[45]. Dans son étude sur le mouvement théâtral en Occident, Victor Ion Popa y décèle des voies nouvelles, différentes de celles encore en vigueur, des voies qui agencent harmonieusement l'idée d'art et l'idée de masse mais qui en même temps recherchent « une ligne propre d'interprétation »[46], qui aspirent à une réalisation originale non seulement en ce qui concerne les noms des personnages ou le lieu de l'action mais aussi les caractères, l'ambiance qu'ils dégagent et le déroulement des conflits »[47].

G. M. Zamfirescu — dont nous nous occuperons largement au moment de traiter du mouvement d'avant-garde de la quatrième décennie —, le dramaturge qui avait écrit en 1929 *G.R.8* (Groupement révolutionnaire 8)[48] et en 1930 la pièce *Adonis*[49], qui va applaudir avec enthousiasme aux groupements d'avant-garde *Insula* et *Teatrul descătușat*, lui-même promoteur du groupe *Masca* (1931) et initiateur du théâtre de la Société des Auteurs dramatiques roumains au

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sein de laquelle il se proposait de faire entrer Marcel Iancu, I. Sternberg, I. Anestin, Sandu Eliad, M. H. Maxy, G. M. Zamfirescu, disions-nous, deviendra l'une des autorités en la matière, luttant « pour libérer l'art et la sensibilité roumaine de la tyrannie de formules périmées, faillies »[50].

Contimporanul est la première publication à s'occuper des manifestations de l'art d'avant-garde. Apparaissant en 1922, sous la direction de Ion Vinea — ancien collaborateur de la *Facla* dirigée par N. D. Cocea et ancien rédacteur, dès avant la guerre, de *Chemarea* —, il se réclame dès son premier numéro de la publication du même nom, parue en 1881, et revendique le droit d'être tenu comme son continuateur. Pendant un temps en effet, *Contimporanul* est une revue culturelle, socio-politique, disposant d'une gamme de collaborateurs réunissant générations, courants, conceptions diverses : depuis Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu jusqu'à Adrian Maniu et Eugen Jebeleanu, depuis Mircea Eliade à Tristan Tzara et B. Fundoianu, depuis Ion Minulescu, Dan Botta ou Aron Cotruș à Marcel Iancu, F. Aderca et Mihail Sebastian. Ce n'est que deux ans après son apparition (paraît de juin 1922 à janvier 1932), qu'il devient la première revue de l'avant-garde roumaine. « L'avant-garde roumaine, par ailleurs point de départ pour diverses tendances sur le plan européen, se dessine tout d'abord dans la revue *Contimporanul* au travers de son acte-programme *Manifest activist către tinerime* »[51].

En vérité, à partir de 1924, la publication propage les revues européennes de l'avant-garde, appuie les manifestations artistiques modernistes — voir l'Exposition internationale de 1924 où Brâncuși est aussi présent —, élargit le cercle de ses collaborateurs en attirant les écrivains et les artistes modernes les plus représentatifs de l'étranger : des dadaïstes et des ex-dadaïstes comme Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp, des futuristes italiens comme Marinetti et Prampolini, des surréalistes français comme Éluard et Breton, des expressionnistes allemands comme Herwarth Walden et Ludwig Kossak, des artistes comme Théo van Doesburg et George Linz. C'est aussi l'époque où, aux côtés de Tudor Arghezi, Ion Barbu et Ion Vinea, se font lire des poètes tels qu'Ilarie Voronca, Tristan Tzara ou Stephan Roll, des prosateurs tels qu'Urmuz, Jacques Costin et d'autres.

Avec le numéro d'avril 1924, *Contimporanul* se range dans l'orbite des violences de langage des revues surréalistes et dadaïstes. Le « manifeste incendiaire pour la jeunesse » (ci-dessus évoqué par son intitulé roumain) constitue l'irréfutable preuve de sa nouvelle orientation et de l'appropriation des objectifs intransigeants des mouvements d'avant-garde antérieurs. Voici, en note, la reproduction intégrale de ce *manifeste* attendu qu'il peut être tenu pour l'acte de naissance de l'avant-garde artistique roumaine[52]. En dépit du langage violent dont use le *Manifeste*, la revue *Contimporanul* resta le promoteur d'une avant-garde pondérée, professant le respect des grandes valeurs de la culture nationale dans un esprit constructif et non pas démolisseur.

C'est d'ailleurs dans le *constructivisme*[53] que le *Contimporanul* voit la meilleure formule pour œuvrer une littérature et un art d'avant-garde. « Le constructivisme c'est l'art abstrait qui, à partir d'un sens optimiste de l'existence, purifie l'art de toutes traces de romantisme, étant l'expression du besoin de construire de nos jours »[54].

Si le théâtre est devenu « une recette pour la mélancolie des marchands de conserves » et la dramaturgie « un bocal de phœtus maquillés », si l'art en général « s'est prostitué », le Manifeste, en échange, entrevoit des solutions pour un art nouveau : que le théâtre se mette à utiliser « les négatifs effacés de la vie bourgeoise » et qu'il devienne « un théâtre de pure émotivité », formule encore vague mais qui implique la libération de tout naturalisme, la simplification des procédés de l'art du théâtre jusqu'à l'économie des formes primitives, l'impression d'un rythme dynamique propre à l'esprit industriel.

Le constructivisme du *Contimporanul* — non dépourvu d'analogies avec celui qui développait son influence dans les années '20 de l'Europe, peut-être plus radical au début — devait préciser par la suite son caractère ouvert. Mais cette ouverture fut si grande qu'elle lui amena la perte de son identité...

Vers la fin de son temps de parution, la revue renoncera d'ailleurs à son attitude

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'avant-garde, les esprits vont se calmer, les violences rebelles vont se convertir à la sagesse et le *Contimporanul* va céder la place à de nouvelles formes de l'avant-garde groupées autour de *Unu*, *Punct*, *Urmuz*, *75 HP* (« le fait est qu'aux années de la crise économique, de la lutte de classe aigüe, les tendances d'avant-garde s'efforçaient à emprunter des formes nouvelles, plus agressives, répondant mieux à l'époque »[55].

De notre point de vue, le *Contimporanul* a le mérite d'avoir attaché la presse de manière immédiate au mouvement théâtral. C'est sous l'égide de cette revue que des spectacles furent organisés où l'on s'essayait à de nouveaux principes de la mise en scène, au renouvellement de l'art d'interprétation, à libérer le spectacle du joug « des fonctions simiesques imposées par le théâtre naturaliste, car en se débarrassant du corset de soie du théâtre stylisé, seul demeure le créateur libre d'un personnage fictif animant la scène de tout son être »[56].

Aux premiers temps de ses parutions, de 1922 à 1923, la chronique dramatique y était signée par B. Fundoianu. Dans ses *Note despre teatru*, celui-ci continuait son activité de chroniqueur commencée longtemps avant à la *Rampa*[57]; à présent, il est surtout préoccupé par l'art de l'acteur. Il va même jusqu'à considérer que « l'histoire du théâtre, en Roumanie, commence seulement avec les acteurs et ne s'y soutient que par eux »[58]. À *Rampa* il avait publié de 1919 à 1920 des « portraits » de comédiens — Ion Manolescu, Petre Sturdza, Morţun — où il faisait l'éloge de leur jeu de scène et relevait la manière dont ils s'entendaient « à affirmer la réalité — c'est-à-dire, au fond, la fiction »[59]. Par contre, le spectateur devra toujours conserver le contrôle de soi-même, demeurer conscient qu'il assiste à une fiction —à une représentation d'art »[60].

Le répertoire théâtral constituait aussi le sujet de nombreuses de ses *Notes*. Il s'élevait contre les pièces de boulevard, contre le théâtre de cancan; il désapprouvait la manière de jouer le répertoire classique (« le patrimoine de la nation »), accablait d'opprobre « l'indigne littérature » des farces vulgaires et déplorait l'accidentelle représentation de *Scrisoarea pierdută*..., cette comédie où le ridicule est grandiose et tragique ⟨...⟩ d'une gravité et d'une tristesse que seule la facture de Gogol peut soutenir »[61]. Au premier abord, Fundoianu semble être un critique professant le respect de la tradition et la hiérarchie des valeurs, repoussant le maniérisme, le naturalisme et ne donnant pas des signes d'esprit d'avant-garde[62]. Peu à peu, au *Contimporanul*, son intransigence croît. Le début de la saison 1922/1923 s'avère totalement dépourvu d'intérêt : « trois semaines pendant lesquelles les théâtres n'ont rien fait d'autre que des accessoires »... Aussi, le critique change-t-il de thèmes : il délaisse ses pertinentes analyses sur le rôle du spectateur — naguère publiées dans *Rampa* — pour lancer des appels incendiaires, agressifs, du genre : « quand donc, le public, se décidera-t-il, par respect de l'art, à ne plus aller au théâtre ? »[63] et pour encourager le « National » à se mettre à la tête des expérimentations car il est le seul « qui a les moyens et la mission de se trouver dans l'avant-garde. Il est le seul à savoir qu'une idée neuve n'est pas forcément cubiste »[64].

Fundoianu a toujours plaidé pour un théâtre poétique, pour « l'œuvre artistique qui jamais n'affirme mais, seulement, insinue »[65], pour l'acteur qui s'entend à communiquer au spectateur le frémissement poétique d'une pièce, pour le spectateur, enfin, qui se refuse à l'antipoésie du naturalisme. Le théâtre de Copeau le remplissait d'enthousiasme et, une fois de retour au pays, ne va-t-il pas tarder d'appuyer les projets d'Armand Pascal portant sur la création d'un théâtre poétique. Avec celui-ci et avec le concours de Scarlat Calimachi, N. D. Cocea, Ion Pillat, Soare Z. Soare, Ionel Ţăranu, il fonde le groupe des « insulaires » qu'ils appelleront d'ailleurs *Insula* (1922) et dont le manifeste sera publié par le *Contimporanul*[66].

Plus âgé par conséquent de deux ans que le manifeste adressé à la jeunesse, celui des « insulaires » préconise la purification artistique du théâtre, désapprouve un répertoire vulgaire et des spectales naturalistes, conteste le goût d'un public non-évolué. Durant sa brève existence — jusqu'au printemps 1923 —, le groupe *Insula*, soutenu avec enthousiasme par le *Contimponranul*, met en scène deux spectacles : *Legenda funigeilor* par St. O. Iosif et D. Anghel et, deuxièmement, un spectacle à deux pièces : *The Glittering gate* par Lord Dunsany et la comédie de Mo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lière *Le Médecin volant*. Le groupe se réclame — et applique — des principes de Jacques Copeau. Notamment lorsqu'ils guident les acteurs, Pascal et Fundoianu s'appliquent à leur inculquer « l'abnégation du caractère, de leur travail, un travail dur, forcéné, complexe, parfois ingrat, qui ne s'effectue pas avec la bouche seulement, pas même avec la bouche et l'esprit, mais avec toutes les facultés, avec l'être tout entier » [67].

Dans le groupe *Insula*, *Contimporanul* voyait le moyen de « décabotiniser » le comédien par un répertoire poétique [68]. Dès lors, l'intérêt manifesté par la revue au phénomène théâtral se montra à nouveau dans le patronage qu'elle offrit au spectacle d'*art nouveau* monté par le groupe *Poesis* (28—29 mai 1925) : ouvert par une conférence de N. D. Cocea intitulée *Artă veche — artă nouă*, le spectacle réunissait des récitations de l'œuvre de Ion Barbu, Ion Vinea, Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault, de la musique de Cyrill Scott, Sibelius et Prokofiev, des danses interprétées par Makeeva et Dem. Constant et, finalement, une pièce, *Moartea veselă* d'Evreinov, dans la mise en scène de Sandu Eliad et la scénographie de Marcel Iancu. Quant au *Contimporanul*, il était donc passé des spectacles du groupe des « insulaires » à ceux plus démonstratifs de *Poesis* où les vers de la facture la plus neuve se conjuguaient à l'arythmie de Prokofiev, à la danse moderne et à une mise en scène apte à faire valoir — par des décors d'inspiration constructiviste — les vertus de l'acteur.

Aux côtés d'autres revues d'avant-garde *(Integral*, *Unu*, *Punct)*, le *Contimporanul* ne cessera d'appuyer différents groupements de théâtre (tels que *Dramă și Comedie*, *Teatrul Caragiale*, celui-ci de 1927 à 1928) dont la vision et l'activité tiennent des mêmes principes constructivistes. B. Fundoianu, Marcel Iancu, Ion Vinea, Sandu Eliad, etc., vont lutter pour « réhabiliter la scène en tant que valeur spatiale, le décor en tant que volume et le texte en tant que lazzi ⟨...⟩, pour créer sur la scène, par le geste et l'intonation une existence indépendante de l'existence naturelle et suggérant des émotions et des joies autres que celles de tous les jours » [69]. L'on peut affirmer que l'option du théâtre constructiviste domine les groupes théâtraux roumains d'avant-garde — et dans ce sens le *Contimporanul* est le premier à l'attester —, ayant un programme de plus en plus élaboré dont vont témoigner les prochaines publications d'avant-garde.

Integral — revue de synthèse moderne, organe du mouvement moderne du pays et de l'étranger — est l'une des principales publications de presse à promouvoir l'avant-garde dès 1925 [70]. L'éditorial du premier numéro, paru le 1er mars de cette année-là, intitulé *Suprarealism și integralism* et signé par Ilarie Voronca, renferme les prémisses théoriques de l'intégralisme. En se détachant du surréalisme parce que celui-ci *ne répond pas au rythme du temps* « quant à l'aspect de l'art contemporain, l'intégralisme se prononcera fermement ⟨...⟩. L'intégralisme est dans le rythme de l'époque ; l'intégralisme pose les débuts du style du théâtre '20 ». Les idées-programme aspirent vers un intégralisme constructiviste ou constructivisme intégral. Au carrefour de l'époque, « lorsque les classes déchoient et que des économies inédites se construisent, que les prolétaires imposent des formes nouvelles et que des psycho-physiologies neuves s'élèvent, les intégralistes pris dans l'engrenage vivent *dans*, *par* et *pour* la société ». L'esprit citadin propre au mouvement d'avant-garde est aussi bien le support des intégralistes (« Nous vivons définitivement sous le signe zodiacal de la cité »). L'intelligence-filtre, la lucidité-surprise, le rythme-vitesse les arrachent à la molesse des béatitudes et des compassions romantiques (« Nous nous voulons en béton-armé »). L'originalité est un idéal *princeps* — comme pour n'importe quel mouvement d'avant-garde : « nous rompons avec la farce, avec l'admiration snob, les halls cosmopolites, les répétitions qui se suivent l'une l'autre ». Les intégralistes se déclarent des *artistes-sismographes* de l'existence moderne (« Affranchis des semi-doctes, se coupant la voie sur les cadavres d'écoles et d'individus »). Pratiquant l'exclusivisme comme les représentants de toute autre forme artistique d'avant-garde (« NOUS synthétisons la volonté de vivre de toujours, de partout, et les efforts de toutes les expériences modernes »), ils se confondent avec la collectivité contemporaine, ils veulent créer un style nouveau qui, certes, ne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

répudie point la tradition mais la conjugue à une technique moderne : « la tradition — intelligence du peuple, évadée du pastiche éternel naturel. Et la technique — imagination collective ayant bâti contes, chants et cultures, viables dans l'éternité ! »[71]. Ils se séparent en toute franchise des dadaïstes et des surréalistes. Malgré tout, ils acceptent Tristan Tzara — qui sera parmi les amis et collaborateurs de l'*Integral* — parce que c'est le seul des poètes d'hier qu'il faut retenir car « en lui, des digues se brisent, des grottes résonnent, le cri de nos jours se caille » [72]. Pourtant, les manifestes de Tzara (« le sorcier qui, dans un centre de Suisse, avait découvert l'élixir propre à flageller l'immortalité sédentaire ») — victorieux à la fin de la deuxième décennie du siècle et remuant ces vieux « cimetières littéraires d'Europe » — avaient perdu leur force d'attraction. « Les dadaïstes avaient entre temps consommé leur dernière pincée de poudre-à-gratter. Ils avaient triomphé. Mais, à leur tour, surprise. Au lendemain de la nuit de gloire, ils se rendirent compte qu'ils avaient dormi sous les murs de l'Académie » [73].

Integral s'avère donc une revue ouverte à toutes les manifestations de l'art moderne. C'est ce qui explique son numéro dédié à Marinetti (no. 12 d'avril 1927), qui reproduit les points essentiels du premier manifeste futuriste lancé par *Le Figaro* à Paris dès 1909. Dans l'acception des intégralistes, le courage, l'audace, la révolte constituent des éléments de la littérature et de l'art ; aussi vont-ils, à leur tour, repousser « l'immobilité fatigante, l'extase et la torpeur », souscrire à l'idée que « la grandeur de l'univers s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse », glorifier « l'homme qui tient le volant dont la manivelle traverse la Terre », mais ils ne vont pas se mettre à la recherche du « vivre dangereusement » comme le voudra le futur et fasciste *vivere pericolosamente!* Tout en prenant l'offensive, tout en étant combatifs, tout en cherchant eux aussi ces « grandes multitudes agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ⟨...⟩ les marées multicolores et polyphoniques des révolutions », ils n'exalteront pas « le mouvement agressif », « le saut mortel », « la paume et le poing » recommandés par les adeptes de Marinetti, ne glorifieront pas le militarisme, la guerre comme « la seule hygiène du monde » et ne se proposeront nullement de détruire musées et bibliothèques [74].

L'*Integral* voyait dans n'importe quelle manifestation de la sensibilité moderne un accomplissement (musique, poésie, peinture), chacune avec ses libertés, ses usages, ses propres contraintes, car « la force même du courant actuel consiste dans l'intégralité de tous les efforts de partout : filon unitaire, nerf, vibrant le même dans l'art plastique, dans la littérature, la musique, l'architecture, le théâtre ». Le nouvel art se veut un art de la révolution et la difficulté de l'accueillir « est facilement explicable parce que l'esprit du spectateur prend contact avec une étape artistique ou sociale nouvelle au moment même où elle s'accomplit » [75].

La vision intégraliste en littérature conduira vers l'association avec la dinamique du théâtre et du cinéma. En présentant l'œuvre de Max Jacob, qui « a transformé la page en écran », Ion Clălugăru constate que « l'écrivain s'est métamorphosé en metteur en scène et ses caractères d'écriture en comédiens » [76].

Le meilleur exemple de cet art nouveau c'est Brâncuși car « le modernisme ⟨roumain⟩ n'est pas l'adaptation du courant x ou y chez nous, mais la manifestation intégrale d'un même esprit européen, sur toute son étendue géographique et spirituelle. C'est pourquoi notre modernisme n'est pas et ne saurait être ⟨...⟩ un système mécanique de gymnastique de l'esprit emprunté à l'Occident et adapté chez nous. De la sorte, les noyaux modernistes en pleine croissance représentent des explosions volcaniques de la spiritualité européenne. Le modernisme roumain s'intègre au paysage spirituel européen comme le certifie le cas Brâncuși »[77].

Des déclarations pareilles situent clairement la position de principe de l'*Integral* vis-à-vis de l'art moderne — même si, parfois, la revue montrera son désaccord envers certaines opinions terribilistes émises par quelques-uns de ses collaborateurs. Cette position se précisera surtout dans les débats qui prouveront les conceptions de la revue face au théâtre de l'avant-garde. Le théâtre, tout comme les autres arts, doit se soumettre à l'*intégralisme constructiviste* dont l'assise philosophique se trouve chez Mikhaïlowski, dans sa manière de dresser un code de toutes les théories du progrès en confron-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tant Kant, Spencer, Darwin et Marx et en mettant en évidence la formule du *progrès intégral*.

Il est difficile de dire que l'intégralisme constructiviste se soit clairement manifesté et rigoureusement appliqué dans les théories et pratiques proposées par les collaborateurs de la revue *Integral*. Alors même que, chaque fois qu'il s'agira du théâtre, ils le souhaiteront comme une réaction contre le *positivisme sec*, le goût d'un certain « *protocole sentimental* » ou d'une *intellectualité philistine*, l'idée de tradition ne sera pas, elle, abandonnée ou répudiée (« créer ne signifie pas utiliser, comme des parasites, des procédés reçus par voie de tradition, mais revenir aux sources toutes naturelles de ces temps d'énergie créatrice, en reconstituant sous l'empire des conceptions actuelles, à partir de formes primaires, le patrimoine de l'art nouveau, des styles de demain »)[78]. *Integral* veut faire revivre le théâtre. Mais comment? En faisant de lui un « mystère où le rythme de la machine, le sifflement de la sirène, la souffrance quotidienne, nos efforts vers la liberté émotive et la joie du salut deviennent le sens et la mission du théâtre subjectif de notre époque » [79]. Adversaires du théâtre ossifié, du théâtre panoptique, d'un théâtre-« d'antiquaire » qui vaine la personnalité du comédien, les intégralistes souhaitent une forme propre de théâtre, loin de « la littérature des punaises », à l'opposé du théâtre-cage avec des loges et des parquets, finalement un théâtre plus proche de l'idée de l'arène et du cirque. « Nous sommes à la recherche d'une représentation plus objective, non pas physique, de notre pur esprit. Que l'esprit puisse de trouver une expression plus profonde... »[80]. Dans les idées des théâtrologues et des critiques qui discutaient des problèmes d'une existence toute neuve nécessaire à être introduite dans l'art du spectacle (I. M. Daniel, Ion Călugăru, Stephan Roll, M. H. Maxy) se faisait sentir le nouveau souffle qui animait la vie théâtrale de l'Europe au début du siècle. Les idées novatrices d'Appia, de Craig, de Reinhardt fécondent toutes les aspirations vers un spectale renouvelé qui fasse abstraction de la désuétude du répertoire petit-bourgeois (« le drame est mort parce que c'était une sorte de mélodrame. La comédie n'intéresse plus parce qu'elle n'a pas su explorer suffisamment la farce ») [81]. Toutefois, l'esprit nouveau dans le théâtre ressort avec évidence notamment des idées révolutionnaires de Taïroff, Meyerhold, Vahtangov, de ce théâtre où « le mythe contemporain, évidemment politique, l'autorité du prolétariat, s'est répandu dans les collectivités... » [82].

Le théâtre contemporain a besoin de recevoir des infusions de *sang neuf pour la mise en scène*, mais il ne doit pas faire du texte un simple prétexte, ni accepter de devenir pour l'acteur « une souricière » mais, au contraire, faire du texte un *scénario* où « la fantaisie du comédien puisse gambader librement » [83].

Dans un article analysant l'art du théâtre moderne en fonction du rapport mise en scène-scénographie, Maxy relève les réformes à imposer au spectacle et à l'emploi de l'espace offert par la scène moderne dans « la lutte contre l'effet du genre anecdote et contre les reconstitutions pittoresques » [84]. L'influence des arts plastiques modernes sur le théâtre s'exerce tout premièrement sur le décor qui « n'est plus un agrandissement proportionnel d'une esquisse-tableau » mais une vision scénique complémentaire du phénomène d'intégration impliquant tous les éléments constitutifs du spectacle. Pour Georg Fuchs, ce théâtre nouveau pourrait naître de sa coopération avec les autres arts; Max Reinhardt, secondé par le scénographe Ernest Stern, un peintre d'origine roumaine, s'oppose fermement à la conception naturaliste dans l'art du spectacle et Karl Heinz Martin se fait l'interprète de l'expressionnisme. Pour Stanislavsky, malgré la décadence du théâtre naturaliste, l'acteur reste « l'instrument précis des situations psychiques » alors que Meyerhold, Vahtangov et Taïroff combattent le psychologisme dans le jeu de l'acteur car, pour eux, le théâtre est en premier lieu jeu de scène, représentation et comme tel ce n'est qu'en régénérant le comédien que l'on peut pleinement faire du théâtre. L'acteur devra donc être placé dans un cadre nouveau, dans un espace de jeu nouveau d'où « parole, couleur, mouvement puissent être distribués au spectateur de n'importe quel côté de la salle de spectacle » [85]. La scénographie de M. X. Maxy pour *Saül* d'André Gide ou pour *Le Chantre de sa tristesse* d'Osip Dymov sont de véritables constructions scéniques poursuivant la création de l'espace tridimensionnel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

proposé par Meyerhold où l'acteur (ce *corps tridimensionnel)* n'est plus une simple surface plane, picturale, et « où il peut développer à loisir la biomécanique, la dynamique de son jeu » [86].

Le décor constructif acquiert une fonction spéciale, justifie son existence. Le masque de l'acteur « ne modifie pas ses fluctuations psychiques dans les coulisses mais à même la scène ». La couleur « est la matière psychique et physique de tous les moments du texte ». Le costume « n'est plus le luxe qui pare et embellit l'acteur ⟨...⟩, c'est son masque corporel » [87].

L'acteur, voici l'élément spécifique de ce qui s'appelle art du théâtre, c'est par lui que l'on peut « rethéâtraliser » le théâtre. Mais, cet acteur, il faut qu'il se soit débarrassé de toute déclamation, de toute inertie sur la scène, de toute pose « théâtrale » ; il faut, en échange, qu'il se manifeste comme un *acteur acrobate*, qui soit fait « en pouls, fer et arc, projeté par-delà le sommet de l'action telles des fenêtres en rupture de nuages ». Il faut que sur la scène apparaisse un acteur qui communique la dynamique de ces temps « d'invention et de vitesse ». Les larges ressources de sa force corporelle « doivent rendre simultanés son interprétation et le paysage. Le théâtre classique, avec ses panoplies de chanvre et sa garde-robe d'acteurs interprètes — qui doivent donner la réplique chaque fois que le texte l'exige tout comme des portes grincent chaque fois qu'on les ouvre — ne peut plus continuer. Son existence ne s'explique plus. Hibride et insensible, l'acteur de ce théâtre périmé, au sang de bois, doit être consumé dans la ligne incandescente des réalisations scéniques contemporaines. Il ne représente plus la couche psychique de glycerine poussiéreuse. Son rôle est neuf. L'insuffissance de l'acteur d'hier est pénible. L'acteur-browning, l'acteur-locomotive ne saurait être un produit du Conservatoire, il irrompt, il est acrobate, il est boxeur, il sort directement du gymnase des sports. L'inutilité du rôle-momie, de l'intrigue douceâtre, au sirop de vanille qui poisse, tout cela qui flattait la vue et l'ouïe, l'âme du bourgeois, tout cela a cédé le pas aux interprétations vivantes, aux mouvements de place publique, d'usine, les mouvements du temps présent. Ces mouvements exigent un acteur-danseur, se mouvant dans l'action, la lumière, le décor ⟨...⟩. La sensibilité du spectateur ne peut être impressionnée que par l'acteur qui tyrannise l'immensité de la scène par le mouvement de chacun de ses muscles, par le trajet de chacun de ses sauts. Que tout, planches, plans, projecteurs, efforts dans le vide, désinvolture constructiviste, que tout soit écrasé par l'acteur. Et que la vision entière du spectateur, de quelque coin de la salle qu'il regarde, soit emplie par l'acteur-athlète. Aussi, le premier Conservatoire sera le terrain de foot-ball ou le rugby cross-country ou le ring de boxe ou encore la piscine de natation et qu'au lieu du Café et du Bistrot qui détraquent les nerfs, l'on mette l'entraînement scientifique et rigoureux qui rend le corps de pierre et lui confère la dureté et l'élégance inépuisables »[88].

Pour promouvoir ce théâtre nouveau genre, le groupe de l'*Integral* fonda un Atelier qui, entre autres, exécuta des décors et des costumes, des constructions scéniques, des affiches de théâtre et de cinéma. Cet Atelier fonctionna sous la direction de Victor Brauner, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu. Il tenta même d'organiser des spectacles appliquant les nouveaux principes. Tel, par exemple, *Saül* d'André Gide [89].

En fait de presse, presque toutes les revues du temps abondaient en nouvelles sur la vie théâtrale. Largement diffusée aussi la revue *Spectatorul* — « hebdomadaire de critique et d'information artistique », dont les signataires étaient Firmin Gémier, Eugen Lovinescu, Ion Vinea, Dem. Theodorescu, Victor Ion Popa, Ion Pas, Sergiu Milorian et d'autres et dont l'un des numéros publia un article tiré du no. 24 (d'avril 1925) du *Seven Arts* sur le « Théâtre du Groupe », en d'autres mots le théâtre d'avant-garde belge. Et l'*Integral* no. 12 d'avril 1927 ne manquera pas de relater les « atmosphères chromatiques » réalisées au Théâtre des Indépendants de Rome par les futuristes Lucieni, Bragaglia, Comandini, Marchi et Prampolini. Les intégralistes annoncent qu'ils vont jouer *Manechinul sentimental* de Ion Minulescu, celui qui « est pour nous, par rapport à la nouvelle génération d'artistes, ce qu'avait été Guillaume Apollinaire pour la nouvelle génération française » (voir *Integral*, 1925, n° 1, p. 16). La revue s'occupe du spectacle *Le Grillon du foyer* d'après Dickens, au « Théâtre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Central » dans la mise en scène d'Alex. Stein et la scénographie de Maxy et le considère « comme la troisième mise en scène moderne de l'année »[90]; enfin *Integral* publie *Le Cercle énigmatique* d'Émile Malespine dont le texte ronéotypé avait été envoyé à la revue par l'auteur même et dont les personnages sont : Mademoiselle Rythme, Monsieur Pégase, le Professeur Alpha, le Professeur Le Point sur L'I, etc., etc. !

Les notes parues dans la revue, sur le théâtre, sont souvent critiques. Par exemple celle concernant le *Faust* du « National ». Le spectacle est tenu pour importun à cause de sa soumission au naturalisme et l'acteur-interprète du rôle titulaire est considéré comme n'ayant pu communiquer au public le caractère philosophique abstrait du thème de Gœthe[91]. Quant au « Théâtre Populaire », son activité est regardée avec certaine circonspection lorsqu'il tente une *exhibition constructiviste* parce que d'ailleurs le spectacle est peu soigné, hybride, plein de compromis entre de théâtre des vieux jours et le théâtre le l'actualité ; c'est aussi l'occasion pour *Integral* de déplorer la facilité superficielle de quelques jeunes dépourvus d'expérience qui « s'orientent d'après la pseudo-compétence d'un Européen chevronné »[92]. En échange, grands éloges pour le programme de l'ensemble *Dramă și Comedie* (une troupe itinérante de Vilna) qui promet de ne pas admettre de compromis avec le manque de goût et « aspire à guider sur les voies de l'innovation moderne ». D'ailleurs, *Integral* ne manquera pas de collaborer avec ce théâtre nouvelle facture par I. Sternberg et I. Mazo qui en sont les directeurs artistique et, respectivement, administratif, par M. H. Maxy qui y va faire des décors pour quelques pièces et par Ion Călugăru en tant que secrétaire de la « commission artistique du théâtre »[93]. L'ensemble en question de Vilna est bien celui qui en 1925 avait représenté, au printemps, le spectacle *Le Chantre de sa tristesse*, fort apprécié par l'*Integral* parce que « sur la grise et plate étendue du mélodrame d'Osip Dymov, le metteur en scène Bulow a réalisé une peinture de Marc Chagall » et parce que « abstraction faite de certains détails, peut-être même de certains *principes-fondements pour le théâtre*, la troupe de Vilna nous a offert un film vivant, au-dessus des productions ordinaires »[94].

Les problèmes de répertoire reviennent fréquemment parmi les préoccupations de la revue et il est intéressant de constater que ses options ne s'arrêtent pas à la dramaturgie moderniste. Le simultanéisme dada, le dynamisme de Marinetti sont tenus pour de simples réactions à une littérature dramatique toute-faite et imbue de tous les clichés de sensiblerie. Stanislavsky, Reinhardt, Copeau, Taïroff s'efforcent de trouver des voies nouvelles vers un théâtre théâtral, mais tant que seront représentés de ces vieux textes usés, on aura beau leur imprimer les éléments nouveaux de mouvement, rythme et décor constructiviste, le spectacle moderne, expression fidèle de l'époque, ne sera point réalisé[95].

La mise en scène de Pirandello à Paris, New York, Berlin, Vienne, Rome et Bucarest est considérée comme un grand événement. Depuis Ibsen, personne dans le théâtre n'avait enregistré pareil succès : Pirandello « peut avec une thèse ennuyeuse, des personnages qui n'en sont point, des obscurités effarantes et un langage ambigu, créer un formidable outil dramatique qui nous empoigne véritablement, nous saisit à la gorge, nous matte et nous fait passer dans le sang les ferments d'une fièvre encore inconnue au théâtre »[96]. Parmi les interviews avec de prestigieuses personnalités de l'art moderne d'après la Première guerre mondiale — que *Integral* publie — on trouve celle prise par Mihail Cosma à Pirandello, à Pavie, en 1925. Sur les questions posées par son interlocuteur, l'écrivain italien se montre plein d'intérêt pour Marinetti, Tristan Tzara, Picasso, Taïroff, Meyerhold parce que chacun, à sa manière, représente une forme de dynamisme de l'esprit et, surtout, des techniques neuves propres à révolutionner l'image artistique ; il n'oublie toutefois pas de préciser qu'il est nécessaire de conserver « certaine cohérence entre la représentation et l'existence » et qu'il entend « supprimer cette technique purement extérieure, expansion de l'originalité ». Pirandello envisage l'art du théâtre « par-delà l'enceinte mesquine et insalubre des théorèmes et des formules. Il est spontanéité. Il est création. *Nascita e non fattura* »[97]. Afin qu'une pièce se réalise, il faut qu'elle devienne une réalité scénique ; or, dans l'optique de Pirandello ni le futurisme, ni l'expressionnisme, ni le cubisme, ni le surréalisme,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ni même l'intégralisme (« une synthèse scientifique de tous les efforts esthétiques faits jusqu'à présent », selon la définition de Mihai Cosma) ne peuvent résoudre ce problème parce qu'un art « ne peut être contraint par les formes, il est libre et s'oppose à toute règle » [98].

Le spectacle de *Homme, bête et vertu* au « Théâtre Central », représenté par la troupe de Vilna et dont le compte rendu était intitulé *Înscenări moderne*, amène le chroniqueur dramatique à constater que tout dans cette pièce « est un problème lucide d'humanité révélé par l'auteur avec les mêmes performances d'inédit ». Cette pièce — qui n'est pas la plus significative du doyen de la *révolution de l'Europe littéraire* — avait obtenu cependant une mise en scène dynamique, originale et qui justifiait Gheorghe Dinu, le chroniqueur, à faire valoir le courage de la compagnie de Vilna « la première et la seule troupe recevant la révélation nouvelle de l'art du spectacle », d'autant plus que « la troupe est exotique chez nous et peut-être éphémère » [99].

Les conceptions nouvelles concernant l'art du théâtre reviennent avec insistance dans les colonnes de l'*Integral*. B. Fundoianu présente Copeau, celui d'après sa période de l'*opportunisme héroïque* pendant laquelle il se manifesta au « Vieux Colombier ». Le thaumaturge, comme l'appelle Fundoianu, « s'est retiré au désert » après des spectacles considérés parfaits par un public envoûté, parce qu'il s'efforce à tout redécouvrir de nouveau, bien qu'il eût remplacé les mots par le mouvement et que les acteurs eussent découvert un langage neuf [100]. Hervarth Walden, en des formules presque télégraphiques, définit ainsi la création de Taïroff au Théâtre de Chambre de Moscou : « Das Theater ist Darstellung der Erinnerung der Sinne » ; « Das Moskauer Kammertheater ist die Gestaltung der Sinne » ; « Gestalten und Töne sind Raum und Zeit » ; « Liebesspiel für Gestaltung der Atome. Schauspiel für Gestaltung der Menschen » ; « Da ist ein Künstler in Russland. Man nennt ihm Tairoff » [101]. Ce qui revient sans cesse, dans la revue, c'est la formation moderne du comédien. De nombreux spécialistes du théâtre penchent vers l'image bouleversante de Charlot, des comédiens acrobates : « Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd ont créé des masques pour l'époque actuelle ⟨...⟩ Ils travaillent le visage et créent le masque mobile et vivant. Ils représentent le caractère acrobatique de l'époque » [102], ils appartiennent à la galerie des acteurs qui expriment un type généralement humain.

La voie de la mise en scène est aussi étudiée, analysée avec pertinence. La revue relève le courage de Tudor Arghezi, de Felix Aderca et de Mihail Sebastian qui, en s'élevant contre la critique conservatrice, ont défendu la mise en scène de I. Sternberg pour *Le Mariage* de Gogol au « Théâtre Central ». Le spectacle de Sternberg est apprécié comme une victoire sur le chemin de la nouvelle mise en scène parce qu'il a dénoté un caractère *synthétique*, parce qu'il a fait de véritables types des personnages de la comédie gogolienne et a prouvé que « le théâtre ne peut en effet être réalisé qu'avec des acteurs formés dans ce sens, avec des hommes qui opposent une ferme résistance à cette vague de réelle banalité ». La compagnie *Dramă și Comedie*, intitulée groupement d'avant-garde, « a vaincu par une expérience franche ; elle a vaincu par son cri contre la lâcheté et le lâche plagiat, non-voulu expressément, qui s'appelle pastiche », elle finira par imposer « le crédo que les marchands d'art ont saccagé aux couperets » [103].

Pour le théâtre, comme pour les lettres et les arts plastiques, *Integral* prêche l'essence de l'expression primaire. En repoussant l'esprit étroit de l'art de contemplation, ou bien les expériences tendant à esthétiser le subconscient, l'intégralisme amplifie le constructivisme, élargit sa sphère d'application de manière à ce que le chef-d'œuvre d'art moderne puisse offrir « la possibilité d'une surprise d'émotivité et d'une lucide contemplation à quatre dimensions » [104]. L'intégralisme n'est pas « le modernisme de ceux qui se trouvent attablés au festin de l'*Integral*, il n'est pas, comme le pensent certains premiers prix séniles, un art d'emprunt servile. C'est un élan spontané aux caractères profondément roumains en dépit de toute sa surnationalisation apparente » [105].

L'intégralisme fut au fond une forme spécifique du constructivisme promu par le *Contimporanul*, dans le sens qu'elle tentait d'adapter l'art de la scène à l'esprit de synthèse, d'ordre et de construction, « une synthèse scientifique et objective de tous les efforts jusqu'à présent accom-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plis (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.), reposant sur des assises constructivistes et aspirant à refléter la vie intense et grandiose de notre siècle bouleversé par les vitesses du mécanisme, par l'intelligence froide de l'ingénieur et par le triomphe salutaire du sportsman »[106].

Unu, revue de l'avant-garde littéraire[107], publiée par Saşa Pană et Moldov et dont les collaborateurs se recrutaient parmi les nombreux écrivains et artistes actifs au *Contimporanul* et à l'*Integral*, au *Punct* et au *75 HP*, se propose d'entreprendre la grande lessive des lettres, par n'importe quel moyen. Il propage tous les courants, toutes les formes d'avant-garde parce que, dans leur intégralité, ils répondent à son esprit iconoclaste. Aussi, publie-t-il tous les manifestes des mouvements d'avant-garde depuis Aragon, Éluard et Breton jusqu'à Marinetti, Tristan Tzara et Riebemont — Desseignes et confirme le caractère moderniste des œuvres d'Arghezi et de Vinea ou de la sculpture de Brâncuşi.

Sans s'établir un programme personnel, *Unu* avoue sa propension au *début perpétuel*, à « la liberté si suave, si profondément purificatrice de l'anonymat et de la pauvreté ⟨...⟩. Je ne veux point conquérir le monde — écrivait Ilarie Voronca — je ne dissimule point, pas même à présent, mon dégoût et l'ankylose contenus dans « parvenir », dans « succès » et ne veux point que la revue *Unu* ou *Integral*, ou *75 HP*, ou encore *Urmuz* deviennent l'expression dernière et la plus parfaite. Au contraire, la revue *Unu* doit se maintenir tel un continuel étonnement, comme nous-mêmes, devant tout ce qui nous entoure »[108].

Pourtant ne manquent pas les tentatives de *Unu* à préciser sa place dans l'avant-garde roumaine, bien que la revue prétende n'être « qu'une tribune de la révolution dans l'art avec, y compris, le sacrifice matérialiste ; un sommet où le visage est brûlé par un vent pur »[109]. Pour le groupe de *Unu* — qui ne relève d'aucune littérature, école ou courant, qui, simplement, représente un certain état d'esprit — « la révolution c'est l'acte suprême de l'altruisme et du renoncement de soi ». La révolution artistique sous-entend aussi les manifestes dada et l'esprit non-conformiste du surréalisme, mais repousse le futurisme, « la révolution scientifique est symbolisée par la toute-puissance du moteur, la révolution sociale signifie Karl Liebknecht, Roza Luxembourg, Kropotkine et Bakunine ainsi que toute cette incomparabale galerie des révolutionnaires russes »[110].

Après la Première guerre mondiale « une césarienne avait eu lieu ⟨...⟩, la nature, observée jusqu'alors d'un œil vraisemblable, commençait à être interprétée lyriquement, de manière nouvelle, autrement que dans l'esprit de la discipline académique et post-impressionniste ». À la fin des années vingt, « le groupe d'avant-garde de Roumanie » (lire ; le groupe des collaborateurs de *Unu)* avivera son activité afin d'arriver à publier un *manifeste artistique et de combat* devant marquer « les résultats et les influences évolutives du modernisme dans la culture roumaine », devant lancer l'appel à « l'épuration de l'art et de la poésie, menaçant de cangrène ce langage de source fraîche et de menthe de la Roumanie poétique ». En même temps, *Unu* préconise la reprise des parutions de l'*Integral* sous la forme de cahiers anthologiques des lettres et de l'art roumains[111].

En littérature, Tudor Arghezi, Ion Vinea, Gala Galaction, B. Fundoianu « avaient facilité, ces derniers temps, un nouvel épanouissement du poème roumain, ils constituent une génération suffisante pour faire avancer d'un siècle l'art poétique roumain »[112].

Au début des années trente, lorsque parmi les collaborateurs de la revue vinrent prendre place Aurel Baranga, Iulian, Perahim, Mihail Dan, Miron Radu, Jean David, Paul Păun, I. Witner, *Unu* adoptera une position de plus en plus ferme quant à l'éclaircissement du rôle de l'avant-garde en « cette époque des liquidations totales, des clarifications gigantesques », une position que « seuls, ceux ayant le courage définitif pourront assumer. Ceux ayant une optique précise quant au déterminisme social, les promoteurs de cet optimisme, ce seront assurément ceux de l'avant-garde, l'effective garantie d'un âge nouveau ». La culture devra « se fonder sur un optimisme intégral ».

Aux côtés de Lucreţiu Pătrăşcanu, *Unu* s'élève contre ceux de *Kryterion* qui avaient faussé Lénine dans un symposium ; il combat les écrits d'alors de Malaparte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parce qu'ils « masquent la vérité sociale qu'il ⟨Lénine — note de l'auteur⟩ avait représentée, la témérité de sa foi ⟨...⟩ dans le triomphe du prolétariat, dans la révolution sans précédent qu'il a accomplie ». *Unu* constate la faillite de l'orthodoxie, du purisme intellectuel de l'Occident, des philosophies bureaucrates. Les surréalistes « ont marqué la fin d'une culture, d'une débauche artistique, étant de magnifiques décadents. Ils sont nés avec le germe de la faillite en eux » [113]. Le futurisme a échoué, lui, dans une sous-doctrine fascisante [114].

Dans le domaine du théâtre, les collaborateurs de l'*Unu* se rangent sous l'égide philosophique des *Réflexions sur le spectacle* publiées par B. Fondane à Paris et, fragmentairement, en juin 1929, dans l'*Unu*): « Le propre du civilisé serait-il seulement de posséder et donc de vouloir conserver, à tout prix, un patrimoine spirituel, et celui du barbare de rien posséder ou de rien vouloir posséder... » ? Comme en littérature, dans le théâtre également on ne peut créer qu'en s'opposant à quelque chose et en innovant ; l'artiste et le philosophe de ces temps ont le devoir de courir les chantiers du monde, de renoncer à l'isolement ruskinien dans l'hermétisme, dans la pureté de l'esprit et la beauté, d'enregistrer le rythme des grands centres, des grandes villes, de l'esprit urbain tout moderne ».

Parues dans *Cahiers de l'Étoile*, les *Réflexions sur le spectacle* revirent le jour, dans l'original, dans les pages de l'*Unu* (IIe année, no. 14, juin 1929) pour le courage et la clarté des vues qu'elles renfermaient. Le théâtre y est conçu comme une manifestation de l'esprit moderne, comme un art capable de réaliser l'image par la parole, de troubler le spectateur et de le faire « réfléchir à l'intervention de forces mystérieuses qui ont bouleversé la nature » [115].

La revue commente la série des spectacles dada de Paris, des spectacles mémorables et de scandale « révolant et en même temps excitant le public » [116]. Les spectacles dada, avec des pièces de Tzara et Riebemont — Desseignes, visaient un théâtre libéré de tout dogme, de toute formule et loi immuable mais qui, non pas moins, renfermaient — comme tout le mouvement dada — le germe de l'autodestruction dans sa structure même.

Maïakovsky, le plus important des futuristes russes, est tenu pour un écrivain ayant révolutionné la poésie et l'art russe. « Ses agitations comme orateur, instigateur et barde, enthousiasmaient et brisaient les carreaux de mansarde des Académies visqueuses » [117]. À l'occasion de la mort d'Armand Pascal, celui qui avait animé le groupe théâtral *Insula*, Ilarie Voronca parla de la nouveauté et de l'audace des spectacles que Pascal et Fundoianu avaient initiés en 1922. « C'est de là que nous tirâmes nos premiers enseignements pour le pas du lendemain et l'intelligence de plus tard. C'est là que nous apprîmes qu'il existe autre chose aussi que l'attitude répétée et fade, qu'un autre horizon s'ouvre si l'on sait regarder par-dessus l'humour de l'accoutumance ⟨...⟩. Oui, je le sais, *Insula* et ses quelques remarquables réalisations seront pour nous le recoin secret où nous pourrons nous recueillir et le rappeler à notre mémoire » [118].

Ce n'est pas fortuitement que *Unu* s'arrête sur les débuts littéraires modernistes d'Adrian Maniu (le poème dramatique *Salomea* — 1915, *Din paharul cu otravă* — 1919) mais qu'en échange il ignore les œuvres traditionnalistes vers lesquelles le même poète et dramaturge semble se diriger. *Unu* attend, par contre, « le cœur en émoi », un volume du dramaturge George Ciprian, l'auteur de *Omul cu mîrțoaga*, ce dernier ami « des nuits de l'homme Urmuz » [119]. *Unu*, comme d'autres publications culturelles et groupements d'avant-garde, accorda à Urmuz (de son vrai nom Dan Demetrescu-Buzău, 1883—1923) une attention toute particulière. En 1925, trois de ses esquisses paraissaient dans *Punct;* Geo Bogza va éditer une revue (intitulée précisément *Urmuz)* publiée en 1928 à Cîmpina ; et en 1930, *Unu* lui dédie tout un numéro (le no. 31 du mois de novembre) alors que Sașa Pană recueille la même année tous les textes d'Urmuz en volume. C'est à juste titre en effet que celui-ci jouit « d'un véritable culte dans les cercles de l'avant-garde, lesquels ont fait de son existence et de ses écrits le symbole du non-conformisme et de l'esprit de révolte » [120]. Pour l'avant-garde, il constitue « un type de la plus authentique physionomie d'un Jarry roumain, un précurseur des plus éloquents, des plus perturbateurs des calculs mondiaux » [121].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

À l'instar des autres revues de l'avant-garde, l'*Unu* voit la résurrection du théâtre dans le renouvellement du spectacle par des visions audacieuses et loin des formules consacrées ou typiques, de la mise en scène ... administrative. Le rôle du metteur en scène est tenu pour capital et les chroniqueurs dramatiques de la revue (Gheorghe Dinu et Ilarie Voronca) ne manquent pas de relever, pleins d'enthousiasme, la présence de quelques créateurs de spectacles d'une facture absolument neuve. Ainsi, dans le compte rendu d'un récital d'acteurs, le signataire affirme que Sternberg, le metteur en scène du dit spectacle, est « sans doute un méritueux créateur contemporain » parce que « avec sept acteurs tels que sept touches d'un clavier multipliées par elles-mêmes, intensifiées dans un élan jusqu'aux cieux et à la complète fusion avec tous les orages et toutes les sérénités, M. Sternberg déclenche une symphonie, réussit à renverser les encriers des émotions et à faire défiler devant nos yeux une chevauchée de miroirs et de cascades »[122]. Sous la signature de Gheorghe Dinu au bas de son commentaire sur le spectacle *Croitorul fermecat* au Studio du « Théâtre d'Art » — le même Sternberg est présenté comme celui qui a réhabilité « toutes les aventures mélodramatiques, tous les enkystements en formule des soi-disant Studios ⟨...⟩. Ses mérites, son activité multiple, son ingénieuse fantaisie et son intuition de la scène lui ont fait admirablement réaliser un spectacle de profonde vibration artistique pour la salle, de haute et succulente inspiration pour les interprètes ». Le chroniqueur montre qu'après *Le Mariage* de Gogol, spectacle monté « avec une témérité et un sens de l'innovation tombant sur la tête d'un public niais », de même qu'après *Noaptea în tîrgul vechi* de Peretz où le metteur en scène a offert « une stupéfiante précipitation des personnages tel que sur une pellicule », dans *Croitorul fermecat*, Sternberg transpose sur la scène l'existence misérable de deux bourgades de petits artisans en lui prêtant ce caractère *théâtral* propre à l'art du théâtre et réussit à l'imprégner de tout le charme dont en fait elle regorge, en la précipitant dans un rythme moderne, en lui conservant — peut-être même en intensifiant — son psychisme par tous ces moyens que les éléments scéniques et sa propre fantaisie mettent à sa portée, il réussit en fin de compte *à détecter ses possibilités théâtrales et à la représenter comme telle* » (notre soulignement). Avec ce dernier spectacle, le metteur en scène « a fait sauter les digues de la formule théâtrale en usage et a pu, de la sorte, créer de nouveau en une synthèse presque cinématographique au moyen de la succession des images et des idées ... ». La scène a été transformée dans « un laboratoire vital, avec ce que les hommes ont de plus expressif, de plus métaphorique et de plus psychologique » même si, à cause des dimensions de la scène, « il s'est vu contraint à synthétiser les champs en les agglomérant et en réservant des espaces exigus au multiple et acrobatique jeu de scène des acteurs ». Le chroniqueur, un ex-théoricien de *l'acteur acrobate* dans les colonnes de l'*Integral*, applaudit avec enthousiasme aux ressources et à la passion des interprètes, à leur intuition du jeu de scène, à leur sens chorégraphique dans des mouvements et des gestes de la plus grande variété, à toute « cette disponibilité à la gymnastique » et à tout ce dynamisme des comédiens de la compagnie [123].

Ilarie Voronca, perspicace observateur des phénomènes substantiellement nouveaux qui se produisent dans le théâtre roumain de l'après-guerre, suit avec une attention passionnée l'activité de Victor Ion Popa à la Compagnie « Maria Ventura ». « Les spectacles qu'il a réalisés dépassent ce qui, même dans ce Paris de toutes les adulations, s'appelle un théâtre d'avant-garde. Les efforts pleins d'affectation de M. Dullin — comédien horrible, metteur en scène poseur, — ou bien ceux de Batty — un insuffisant, — ou bien encore ceux de Jouvet — un concessionnaire — ⟨...⟩ n'ont jamais offert cette fête visuelle et dynamique que nous offre Victor Ion Popa » [124]. En habitué des spectacles parisiens, Voronca est forcé d'admettre que les accents trouvés par le metteur en scène roumain « dans le décor et le jeu de scène n'atteignent pas à ces profondeurs vertigineuses, à ces ténèbres formidables qu'agite Antonin Artaud devant nos yeux agrandis d'éblouissement » dans les spectacles du groupe *Alfred Jarry*, « mais la sobriété et la profonde intelligence des réalisations de M. Victor Ion Popa — qui est l'honneur et la joie du spectacle national en même temps que la perpétuation et le raffermissement d'un authen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tique esprit de nouveauté — pourraient être un digne exemple pour nombre de manifestations de l'étranger rarement supérieures ». Et c'est encore Voronca qui, semble-t-il pour la première fois, a mis en relief les qualités d'interprète de la comédienne de l'après-guerre, Aura Buzescu : pour lui, les apparitions de celle-ci sont une révélation : « l'économie de son geste, la simplicité et la calme mesure de son timbre, la retenue de tous ses sentiments et passions qui irrompent cependant à travers la mince pellicule de sa voix unie, l'absence de toute fausse déclamation, tout cela fait d'elle une comédienne inspirée et la véritable messagère d'un talisman existentiel »[125]. Pour Voronca qui, imperturbablement, croyait dans la valeur du mot, dans « la possibilité de déclencher la force du miracle » en utilisant les vertus incandescentes des poèmes[126], l'art de l'acteur reste, dans le théâtre moderne, avant tout, un grand art de la parole même si les soins permanents des metteurs en scène et des scénographes se manifestent dans le domaine de la réalisation d'un espace scénique de la plus grande expressivité. Au fond, le zèle de tous ces hommes et groupes de l'avant-garde (*Insula*, *Teatrul Caragiale*, *Studioul Teatrului de Artă*, *Teatrul din Vilna*, *Fantome și Paiațe*, Armand Pascal, B. Foundoianu, Sandu Eliad, I. Sternberg, I. M. Daniel, Dida Solomon-Calimachi, les scénographes Marcel Iancu et M. B. Maxy) poursuivait la réalisation d'un théâtre de synthèse[127].

Dans toutes les publications d'avant-garde, le théâtre constitue une préoccupation qui découle de l'intérêt manifesté aux courants poétiques. L'imitatif, l'expressif ou l'imaginatif se trouvent des correspondants dans les essais de définition du concept portant sur le théâtre moderne. Le modernisme dans le théâtre — qui ne se confond pas toujours avec l'avant-garde car il a des racines plus anciennes dans les conceptions d'Appia, Gordon Craig, Meyerhold et Taïroff — est toujours confronté avec l'idée du *mimesis*. Or, le théâtre moderne part de l'idée que toute imitation doit être repoussée car elle annihile la force expressive du spectacle et de l'idée que le concept de poésie dramatique doit être élargi. Pour le théâtre moderne, le langage pose le problème d'un langage de synthèse, d'un langage proprement scénique, complexe, fondé sur l'activité ludique des interprètes et sur la participation des spectateurs. Le théâtre d'avant-garde, dans ses projets théoriques comme dans ses réalisations scéniques, témoigna de beaucoup d'ambiguïté, allant de la simultanéite et l'instantanéite des effets théâtraux jusqu'à la désarticulation du langage et à l'antithéâtre.

Punct fut une revue qui proclamait nettement que la mission du comédien réside dans l'effort « de mettre du neuf et du personnel dans le cadre usé de l'art »[128]. En se considérant un porte-parole de son temps, Ilarie Voronca part de la constatation que « sans doute, il existe dans l'art comme dans toute autre manifestation ⟨...⟩ une loi des déterminants historiques »[129]. Devant l'évidence que dans les dix dernières années un frémissement nouveau d'idées se faisait sentir et que la génération d'Apollinaire, Salmon, Braque, Picasso a contribué à « un violent et durable ébranlement de l'académisme », Voronca pense que, confronté avec cette grammaire nouvelle des arts, « le spectateur allait se rendre compte que désormais les mots ne sont plus d'inertes poupées dociles. Les mots ont leur vie qu'ils réclament et créent. Pour attester son esprit novateur, pour éviter *la platitude qui détruit*, le vrai créateur, le créateur nouveau écrase de la pioche de son tempérament toutes les lois connues. N'importe quel artiste doit être porteur de principes nouveaux »[130].

Adversaire du surréalisme de Breton (une tardive réédition sur des bases freudiennes des réalisations de Zurich) et constatant au-delà du profond écho du dadaïsme « un état d'esprit préparant les masses pour un effort ignoré », Voronca revendique la nouveauté, le charme d'une virginité renouvelée et l'esprit d'offensive : « l'art est un briquet qui fait jaillir des étincelles rien qu'à la suite d'un effort, d'une opposition, d'une lutte ». En littérature comme dans le théâtre « le goût, l'œil, l'ouïe du spectateur doivent sans cesse être violés ⟨...⟩. Le spectateur doit donc être contraint ». Pour y arriver, *une image nouvelle et une nouvelle construction du spectacle* sont nécessaires[131].

Dans la lutte qui opposa les différents courants d'avant-garde, le constructivisme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

triompha. Etant le plus jeune, ce courant se particularisait par « un caractère existentiel manifeste dans l'espace » et représentait dans l'art « ce que la quatrième dimension représente pour la géométrie moderne »[132]. Ce constructivisme qu'avait cultivé le *Contimporanul* devient dans l'acception d'Ilarie Voronca « le style de l'époque, l'expression du siècle, une école d'éducation esthétique et par conséquent morale »[133].

Un aspect est toutefois commun à toutes ces formes d'art actuelles : c'est *la synthèse*. Poésie, art plastique, musique, drame convergent « dans un accord abstrait sur le même chemin tendu tel un arc : la synthèse ⟨...⟩ mais le véritable mot personne ne l'a encore dit : cubisme, futurisme, constructivisme ont débordé dans le même cercle ferme : la SYNTHÈSE ». Le synthétisme, voilà le signe, voici la formule qu'adopte *Punct* pour tous les domaines de l'art. Quant au théâtre, il est « le moyen le plus complexe pour un contact immédiat avec le public »[134]. La formule de *l'imitation servile de la nature* ne peut plus être acceptée, de même que ne saurait plus être tolérée celle de *la photo stupide de l'existence quotidienne et stérile*. Aux côtés de Sandu Eliad et Ilarie Voronca, Mihai Cosma répudie en termes véhéments le théâtre naturaliste et de facture mélodramatique, cette « cheminée, prostituée devant laquelle dans de romantiques nuits d'hiver, avec des neiges de naphtaline et des tempêtes entre les coulisses, des grands-parents décrépits racontent à leurs petits-fils imbécilisés pour la circonstance les ancestrales aventures des différents héros évadés du cachot de la tradition, tels de fétides revenants conservés dans des somptueux bocaux remplis d'alcool ⟨...⟩ tremplin à ressorts en argent pour le lancement de toutes les cocottes à diction métaphysique »[135].

Le même Mihai Cosma expose le programme de la revue en ce qui concerne le théâtre : « nous voulons la Scène-bord-d'avion-ring-de-boxe-stade-de-football ... Des actions photographiques aux fulgurantes visions de kaléidoscope où l'interprète doit être une marionnette rigide, de bois et aluminium. Au lieu du classique grondement de l'éclair — l'impitoyable vrombissement de l'hélice ; (au lieu) du souffle fade d'un vent hybride, avec de étoiles en carton et des paysages au cosmétique — la confortable et succulente pictopoésie aux soleils d'acide sulfurique ; (au lieu) des metteurs en scène et d machinistes crétins et somnambules — de vigoureux ingénieurs au cerveau électrique ... »[136].

Vu bien des fois comme une marionnette du genre Craig, l'acteur est cependant envisagé comme un moyen direct de communication entre la scène et le public, déterminant le dialogue entre l'interprète et le spectateur : « c'est un ventriloque-magicien, dont les mots ne semblent pas sortir de lui mais de l'extérieur, du public, Voix, geste ou cri, tout doit passer d'un spectateur à l'autre comme un ballon de football »[137].

Avec une parution solitaire — en octobre 1924 —, le *75 HP* devenait pour le même Ilarie Voronca — l'éditeur — l'occasion d'une nouvelle précision de sa position esthétique. C'est ainsi qu'il fit paraître en ce numéro-là un « aviogramme » tenant lieu de manifeste :

« L'artiste n'imite pas. L'artiste crée.
La ligne, le mot, la couleur que vous ne trouverez pas dans les dictionnaires »

C'est plutôt un appel lancé à l'artiste : INVENTEZ, INVENTEZ. Mais, non pas moins, le réceptacle de sa profession de foi à l'aveugle non-adhérence à quelque formule que ce soit :

« Nous débarrasser des formules purgatives et
Lorsque formule deviendra ce que nous faisons,
Alors allons-nous nous défaire de nous autres aussi »[138]

car l'artiste « est avant tout inventeur ⟨...⟩ Par-dessus toute limite et toute école, sa création est inédite, fulgurante ⟨...⟩ L'heure a sonné pour toutes les tentatives téméraires... ».

Pour le théâtre la situation, en ces temps, n'est pas différente de L'INTELLIGENCE BRAVE car « la scène doit descendre parmi le public ». Il faut « arracher tous les rideaux, nous laisser envahis par la rue, la cité, nous-mêmes. Le monde doit être reinventé. Toujours de l'inédit »[139].

Dans l'optique du *75 HP* le théâtre dépasse les principes de création du groupe *Insula*, de la revue *Contimporanul*. On y parle de l'abolissement de la scène, de la libération du comédien de toute limite pouvant l'entraver (rampe, coulisse, fond de scène), d'une dynamique de la scène qu'assurerait la scénographie (décor, éclairage, couleur) mais tout premièrement de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'existence d'un acteur-acrobate qui serait capable d'évincer le naturalisme, la vision statique et déclamatoire, qui saurait rendre la vie à cet espace tridimensionnel qu'est la scène.

Vingt-deux années plus tard, en 1946, lorsque Saşa Pană réunissait autour de *Orizont* les anciens collaborateurs qui, entre temps, avaient fait la guerre et avaient vécu les grands événements sociaux, Stephan Roll allait écrire : « Ilarie Voronca, au *75 HP*, sortait pour vociférer et protester témérairement contre l'esthétique et tout ce poisseux bourgeois ... C'était en cela le premier acte révolutionnaire du poète vis-à-vis du monde, vis-à-vis de soi-même, de la littérature. Et il n'est plus revenu aux épreuves du poète solitaire. Car c'était l'épreuve du monde entier qui avait surgi en son esprit » [140].

Notes

* Termes dérivés étymologiquement des mots *semeurs* et, resp. *peuple* et désignant en littérature des courants fondés sur l'importance des valeurs spirituelles fourmies par le *milieu rural* (Note du trad.)

[1] L'auteur s'occupe ici, exclusivement, des échos éveillés par l'avant-garde dans les publications culturelles des deuxième et troisième décennies et tout spécialement de la manière dont la presse roumaine d'avant-garde de la dite période s'est préoccupée du problème de l'art du théâtre.

[2] ADRIAN MARINO, *Dicţionar de idei literare*, Bucarest, 1973, soutient dans son chapitre *Avangarda* qu'« Il existe une légende et un mythe de l'avant-garde entretenus par les deux champs à tel point que le critique et l'esthéticien littéraires qui voudraient se faire une idée juste du phénomène se voient contraints d'avancer sous un double feu de barrages de nature à représenter un appréciable obstacle à ses réactions et opinions », p. 177.

[3] *Ibidem*, p. 187.

[4] N. TERTULIAN, *Eseuri, Critica marxistă şi avangarda*, Bucarest, 1968, p. 442, 443, 446.

[5] ILARIE VORONCA, *Tudor Arghezi fierar al cuvintului*, in *Integral*, Ire année, 1925, nº 3.

[6] ILARIE VORONCA, *E. Lovinescu*, in *Adevărul*, XLIXe année, 1935, nº 15/641, 9 janvier.

[7] ADRIAN MARINO, *op. cit.*, p. 221.

[8] Voir la préface de EUGEN MARINESCU à *Din presa literară românească (1918—1944)*, Bucarest, 1975.

[9] MIHAIL RALEA, *Misiunea unei generaţii*, in *Viaţa românească*, XXe année, nº 1, janvier 1928.

[10] N. D. COCEA, *Credinţa noastră*, in *Facla literară*, Ire année, 1er février 1923.

[11] L. REBREANU, *Mişcarea literară*, Ire année, nº 1, 15 novembre 1924.

[12] L. REBREANU, *Modernismul*, in *Mişcarea literară*, IIe année, nº 20, 28 mars 1925.

[13] Voir *Viaţa literaă*, Ire année, 20 février 1926.

[14] CEZAR PETRESCU, *Literatura pămintului*, in *Familia*, Ire année, nº 4, juin 1926.

[15] AL. PHILIPPIDE, *Consideraţiuni confortabile*, in *Viaţa românească*, 1923 nº 6.

[16] LUCIAN BLAGA, *Expresionismul*, in *Mişcarea literară*, Ire année, nº 2, 22 novembre 1924.

[17] B. FUNDOIANU, *Omagiu lui Tudor Arghezi*, in *Integral*, nº 2, avril 1925.

[18] A. PHILIPPIDE, *Despre poezia românească dintre 1920 şi 1940*, in *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Bucarest, 1973, p. 244—280.

[19] Idée qui, d'une perspective historique, allait mener plus loin Matei Călinescu lorsqu'il affirmera qu'« au-delà des tapageuses proclamations des manifestes, les plus remarquables représentants de l'avant-garde roumaine sont loin de promouvoir dans la pratique et en exclusivité une poétique de l'antipoétique » ; voir, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Bucarest, 1972, p. 283.

[20] TUDOR ARGHEZI, *O societate de critici dramatici*, in *Hiena*, IIe année, nº 16, 3 octobre 1920.

[21] TUDOR ARGHEZI, *Ion Iancovescu*, in *Lumea*, Ire année, nos 1, 2, novembre 1925.

[22] Idem, *Teatru şi literatură*, in *Viaţa românească* XVIIe année, nº 3, mars 1925.

[23] *Ibidem.*

[24] *Ibidem.*

[25] *Ibidem.*

[26] Idem, *Teatrul, dramă şi comedie*, in *Cuvintul liber*, nº 34, 24 octombrie 1925.

[27] *Ibidem.*

[28] Idem, *[J. L. Peretz] Noaptea în tîrgul vechi*, in *Adam*, Ire année, nº 16, 1er février 1930.

[29] *Ibidem* (« Qu'il est vaste le matériel nouveau mis par Monsieur Sternberg à la portée de l'acteur qui va, tout juste, commencer à l'étudier », proclame avec enthousiasme le critique en appréciant tout particulièrement le rôle de l'acteur nouveau dans la structure du spectacle. Preuve en est aussi la manière dont il juge une actrice qui se trouvait à la tête d'une compagnie théâtrale d'avant-garde : l'apparition sur la scène de Madame Dida Calimachi lui semble « un événement dramatique ⟨...⟩ quels que soient la pièce, le rôle, la circonstance qui la font sortir de sa permanente et mystérieuse plongée, sa personnalité artistique domine tout de suite... Dès qu'elle pose son pied sur la scène, la scène l'éprouve, se transforme, acquiert de la couleur et de la vie : il y entre de la lumière », voir T. Arghezi, *Un caz: Dida Calimachi*, in *Adevărul literar şi artistic*, XIIIe année, nº 686, 28 janvier 1934.

[30] MIHAIL SEBASTIAN, *Panlirism*, in *Cuvintul*, 14 octobre 1927.

[31] Idem, *III Precizări*, in *Cuvintul*, 20 octobre 1927.

[32] *Ibidem.*

[33] *Ibidem.*

[34] La revue avait groupé « des efforts sincères et créé des préoccupations nouvelles marquant avec un sérieux qui n'appelle pas tout de suite grave l'importance et avec une intelligence qui ne doit pas être à tout prix de la pose, le premier seuil vers l'art d'une autre existence » (Voir *Cuvintul*, 6 décembre 1927).

[35] M. SEBASTIAN, *Modernismul I*, in *Cuvintul*, 8 décembre 1927.

[36] Idem, *Ilarie Voronca: Petre Schlemihl*, in *România literară*, 14 janvier 1933.

[37] Idem, *O seară futuristă la Paris*, in *Cuvintul*, 22 mars 1930.

[38] Idem, *Manifest şi generaţie*, in *Cuvtntul*, 5 avril 1930.

[39] Idem, *Între experienţe şi temperament. Reflexii asupra modernismului român. I*, in *Cuvintul*, 4 décembre 1927.

[40] Voir FLORICA ICHIM, in CAMIL PETRESCU, *Documente inedite*, Bucarest 1979, *Probleme de teatru. Necesitatea unei doctrine în teatru*, p. 270.

[41] *Ibidem*, p. 287.

[42] *Ibidem*, p. 271, 283.

[43] CAMIL PETRESCU, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucarest, 1937, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[44] VICTOR EFTIMIU, *Teatrul de mâine*, in *Rampa*, nº 422, 21 février 1919.

[45] VICTOR ION POPA, *Richard Wagner ca regizor*, in *Vremea*, IVe année, nº 208—209, 11 et 18 octobre 1931.

[46] V. M. ŞTEFĂNESCU, *Medalioane vorbitoare, o pagină de regie... Victor Ion Popa*, in *Vremea*, Ire année, nº 9, 19 avril 1928.

[47] VICTOR ION POPA, *Noutăţi europene*, in *Vremea*, IIIe année, nº 150, 30 septembre 1930.

[48] *Glumă neverosimilă cu dragoste şi moarte*, demeuré en manuscrit, Voir BARSR, fd. mss. G.M. ZAMFIRESCU.

[49] *Parabolă cu o haimana, o portocală şi un vis*, publié dans l'*Excelsior* des 5 et 12 décembre 1930.

[50] G. M. ZAMFIRESCU avait publié ces lignes en 1934 dans un article intitulé *Mărturii în contemporaneitate*, in *Reportaj*, du 17 janvier 1934, article qui donnera le titre de son livre ultérieur.

[51] EUGEN MARINESCU, *Prefaţă* à *Din presa literară românească...*, Bucarest, 1975, p. XX.

[52] *Manifest activist către tinerime*, in *Contimporanul*, IIIe année, no. 46, mai 1924:

À bas l'Art !

Il n'est plus que prostitution !

La poésie n'est qu'un pressoir bon à tordre la glande lacrimale des jeunes filles de tout âge;

Le théâtre, un remède à la mélancolie des marchands de conserves;

La littérature, un cylstère dégonflé;

La dramaturgie, un bocal de phœtus fardés;

La peinture, un lange de la nature, étendu dans les salles de placement;

La musique, un moyen de locomotion dans le ciel;

La sculpture, la science des tatonnements dorsaux;

L'architecture, une entreprise de mausolées surchargés;

La politique, le propre des parvenus et des courtiers;

La lune, une fenêtre de bordel à laquelle frappent les valets de la banalité et où, avides, font halte les convoyeurs de l'art.

NOUS VOULONS

le miracle du mot tout neuf et plein de lui-même; l'expression plastique stricte et rapide des appareils Morse.

DONC

la mort du roman épopée et du roman psychologique; que l'anecdote et la nouvelle sentimentale, que le réalisme, l'exotisme et le romanesque ne restent plus qu'objet de reporters habiles.
(Un bon reportage quotidien remplace aujourd'hui n'importe quel long roman d'aventures ou d'analyse).

Nous voulons un théâtre de l'émotion pure, un théâtre tel qu'une existence renouvelée, débarrassée des clichés éteints de la vie bourgeoise, de l'obsession des significations et des orientations.

Nous voulons des arts plastiques affranchis de toute sentimentalité, de fausse littérature et d'anecdote, qui soient marqués au sceau des grandes époques (hellénique, romantique, gothique, byzantine, etc.) et la simplification des procédés jusqu'à atteindre l'économie des formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et les tissus roumains, etc.)

La Roumanie se construit aujourd'hui.

En dépit des partis perplexes, nous pénétrons dans la grande phase activiste industrielle.

Nos villes, nos routes, les ponts, les usines qui vont être faits, l'esprit, le rythme et le style qui vont en découler, ne peuvent être faussés par le goût du byzantin, du louis-quatorzien-ou-quinzien, ne peuvent être affublés d'anachronismes !

Écrasons par la force d'un dégoût propagé les fantômes qui tremblent par crainte de la lumière !

Tuons nos morts !

[53] MARCEL IANCU, ex-initiateur du mouvement dada aux côtés de Tristan Tzara, avait expliqué les assises du constructivisme dès 1922 lors de sa participation au premier Congrès des Constructivistes à Dusseldorf.

[54] Voir *Contimporanul*, IVe année, nº 53—54, 1925.

[55] O. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Bucarest, p. 65.

[56] SANDU ELIAD, *Vorbe de după culise*, in *Contimporanul*, IVe année, nº 59, 28 mai 1925.

[57] « L'hypostase de chroniqueur théâtral de Fundoianu n'est pas moins digne d'intérêt par les développements théoriques auxquels il aboutit dans l'analyse des pièces et des spectacles ⟨...⟩ la subtile dialectique de la relation s'établissant entre l'auteur et le personnage incarné semble préoccuper tout particulièrement le critique », voir Mircea Martin, *Valoarea pozitivă a negaţiei sau despre publicistica lui Fundoianu*, in B. FUNDOIANU, *Imagini şi cărţi*, Bucarest, 1980, p. 18.

[58] B. FUNDOIANU, dans son article *Cronica unui veac de teatru* paru dans la revue parisienne *Choses de théâtre* et reproduit par *Rampa* du 25 janvier 1922.

[59] B. FUNDOIANU, *Petre Sturdza*, in *Rampa*, 17 mai 1920.

[60] Idem, *Despre spectatori*, in *Rampa*, 27 juillet 1921.

[61] Idem, *Cronica unui veac de teatru*, *loc. cit.*

[62] Voir ION CAZABAN, *Aspects du mouvement d'avant-garde dans le théâtre des années '20*, in *RRHA*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, T. VII, 1970, p. 67 et suiv.

[63] *Note de teatru*, in *Contimporanul*, Ire année, nº 15, 29 octobre 1922.

[64] Idem, Ire année, nº 11, 2 septembre 1922.

[65] B. F., *Caietele unui inactual*, in *Rampa*, Ve année, nº 1037, 10 avril 1921.

[66] Voir *Contimporanul*, Ire année nº 15, 29 octobre 1922.

[67] B. FUNDOIANU, *O renaştere dramatică*: *Şcoala Vieux-Colombier* in *Contimporanul*, Ire année, nº 21, 9 décembre 1922.

[68] *Teatrul Insula*, article non-signé, in *Contimporanul*, Ire année, nº 24, 30 décembre 1922.

[69] SANDU ELIAD, *Teatrul teatrului*, in *Contimporanul*, IVe année, nº 55—56, mars 1925.

[70] *Integral*, périodique mensuel, avait une rédaction à Bucarest formée de F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy et Ilarie Voronca et une autre à Paris où travaillaient B. Fondane (B. Fundoianu) et le peintre Mattis Teutsch. Parmi les collaborateurs permanents de la revue comptaient aussi Victor Brauner, Mihail Cosma, Barbu Florian, Corneliu Michăilescu, St. Roll, A. L. Zissu. Attachée au mouvement d'avant-garde européen, la publication avait comme correspondants permanents en France, B. Fondane et Ilarie Voronca, alors qu'en Italie elle utilisait Mihail Cosma. Parmi « les amis sur lesquels nous pouvons compter » — s'exprimait la revue — se dénombraient, dans le pays et à l'étranger, G. Riebemmont Dessaignes, Tristan Tzara, Constantin Brâncuşi, Jean Cocteau, René Clair, Friedrich Kiesler et Ion Minulescu, Gala Galaction, Artur Segall, Cesar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Domela, Nicolaus Braun, I. Sternberg, Peretz, Corneliu Michăilescu, etc.

Integral a donc eu, on le voit, parmi ses collaborateurs, quelques-uns des plus prestigieux créateurs et animateurs de l'art moderne. Ses relations internationales étaient assurées aussi par l'entretien d'une collaboration avec les publications d'avant-garde de l'étranger. À l'appel lancé par *Seven Arts* « aux revues et aux personnalités d'avant-garde » au nom de l'Association Moderniste internationale, l'*Integral* répond par sa totale adhésion à l'échange proposé d'informations et de documents concernant les efforts de modernisme artistique au pays : « afin d'intensifier les rapports de tous ceux qui travaillent au progrès du modernisme », voir *Integral*, 1925, nº 4, p. 14.

[71] ILARIE VORONCA, *loc. cit.*

[72] Idem, *Cicatrizări (poezia nouă)*, in *Integral*, 1925, nº 4, p. 2.

[73] F. B. (F. Brunea ou Fundoianu B. ?), *Sept manifestes dada*, in *Integral*, 1er mars 1925, p. 6. *Integral* considérait l'apparition même de la revue *75 HP* « comme une funeste provocation... pour la panique des punaises littéraires. <...> Ceux du *75 HP* auraient dû savoir que tant que l'artiste va demander aux icônes et aux signes liturgiques le centime d'extase, il n'obtiendra du progrès que des boutons automatiques ou des bouts de ficelle pour des lampes à huile. *75 HP* est mort d'une intoxication au lait » (voir *Integral* nº 1, mars 1925, p. 6).

[74] Dans le numéro où l'*Integral* publiait le manifeste lancé aux futuristes et à l'avant-garde italienne, paraissait aussi la lettre que Marinetti avait adressée à la revue par l'entremise d'Ernest Cosma et où, en même temps que ses salutations, il envoyait la promesse de « la grande lettre futuriste à ses chers amis intégralistes de Bucarest », voir *Integral*, nº 12, avril 1927.

[75] ILARIE VORONCA, *Cicatrizări...*, *Integral*, 1925, nº 4, p. 2.

[76] ION CĂLUGĂRU, *Max Jacob*, in *Integral*, 1925 nº 1, p. 7.

[77] M. H. MAXY, *Politica plastică*, in *Integral*, IIe année, nº 9, décembre 1927, p. 3 (dans le même article on lisait : « ...la Roumanie a offert à l'Europe, pour la métrople du monde, l'apparition la plus caractéristique d'art plastique née entre ses frontières et qui représente dans l'ordre esthétique un apogée dans l'évolution même des arts plastiques européens... »).

[78] CORNELIU MICHĂILESCU, *Arta noastră*, in *Integral*, 1925, nº 4, p. 10—11.

[79] I. M. DANIEL, *Teatrul*, in *Integral*, nº 1, mars 1925, p. 12.

[80] ION CĂLUGĂRU, *Dramă și pantomimă*, in *Integral*, nº 2, avril 1925, p. 2.

[81] *Ibidem.*

[82] *Ibidem.*

[83] *Ibidem.*

[84] M. H. MAXY, *Regia scenică-Decor-Costum*, in *Integral*, nº 2, avril 1925, p. 4—5.

[85] *Ibidem* (« l'acteur, corps tridimensionnel, devait agir sur un podium horizontal, celui-là même où, jusqu'à hier, il représentait une surface peinte sur un illusoire fond de toile »).

[86] « La scène devra faire voir — écrit Maxy — des escaliers, des pentes diverses, que l'acteur empruntera au gré de ses exigences de mouvement dans toutes les directions de la scène, de toutes les manières. La pente et les escaliers auront la direction et les inclinaisons accentuées selon les besoins rythmiques du jeu de l'acteur », *Ibidem.*

[87] STEPHAN ROLL, *Actorul acrobat*, in *Integral*, 1025, nº 2, p. 4.

[88] *Ibidem.*

[89] « Le groupe *Integral* n'ayant pas encore à sa disposition tous les moyens de se manifester de manière indépendante et sur son propre terrain, sa première expérience est la mise en scène de *Saül* d'André Gide au « Théâtre Central » de la troupe de Vilna, due à I. M. Daniel, avec des décors et costumes de M. H. Maxy. L'événement doit être mis en relief : ce sont les premières constructions scéniques en notre pays » (voir *Integral*, nº 1, mars 1925, p. 16).

[90] Voir *Integral*, IIe année, nº 10, janvier 1927, p. 16.

[91] Voir *Integral*, Ire année, nº 6—7, octobre 1925, p. 24. Directeur du Théâtre National était Corneliu Moldoveanu.

[92] Voir *Integral*, 1925, nº 5, p. 14.

[93] Voir *Integral*, nº 6—7, octobre 1925, p. 23.

[94] Voir *Integral*, nº 2, avril 1925, p. 15.

[95] BARBU FLORIAN, *Teatrul și cinematograf*, in *Integral*, nº 2, avril 1925, p. 13.

[96] Il s'agit des pièces *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Chacun sa vérité*, voir B. FONDANE, *Chacun sa vérité à l'Atelier*, in *Integral*, 1925, nº 2, p. 6.

[97] Voir MIHAIL COSMA, *Dialog într-un hotel* ⟨...⟩ *De vorbă cu Luigi Pirandello*, in *Integral*, 1925, nº 8, p. 2—3.

[98] *Ibidem.*

[99] GHEORGHE DINU, *Teatrul Central. Înscenări moderne*, in *Integral*, nº 10, janvier 1927, p. 5. Le spectacle a été mis en scène par Tarlo qui a empreint aux comédiens une logique dynamique à l'intérieur d'une scénographie signée Maxy, un « anticonservatoire » de l'ancienne scène. Dans le décor de Maxy, « les héros prolongent par le verbe et dans la pratique, au-delà des coulisses, et votre œils ils le transforment dans un œil-téléscope, on œil „X", en œil „Roentgen" ».

[100] Voir B. F. d. (Fondane), *Jacques Copeau*, in *Integral*, 1925, nº 2, p. 12.

[101] HARVARTH WALDEN, *Dem Moskauer Kammertheater*, in *Integral*, 1925, nº 6—7, p. 5.

[102] ION CĂLUGĂRU, *Măști permanente. Cei trei clovni*, in *Integral*, 1925, nº 8, p. 11.

[103] *Notițe. Căsătoria la Teatrul Central și constructivismul*, in *Integral*, 1925, nº 8, p. 15.

[104] MIHAIL COSMA, *De la futurism la integralism*, in *Integral*, 1925, nº 6—7, p. 8—9.

[105] ILARIE VORONCA, *Pe marginea Integralului*, in *Integral*, 1927, nº 10.

[106] MIHAIL COSMA, *loc. cit.*

[107] *Unu* paraît en avril 1928 à Bucarest. Dès ce premier numéro, la revue annonçait une sous-rédaction parisienne (11, rue Budé, IVe arr.) et une autre à... Dorohoi, au nº 23 de la rue I. C. Brătianu, la ville d'origine de Saşa Pană. Parmi ses collaborateurs : Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu, Ion Călugăru, Al. Dimitriu-Păușești, M. H. Maxy, B. Fundoianu, Victor Brauner, Filip Corsa, Tristan Tzara, Al. Marius — frère d'Ilarie Voronca et comédien —, Urmuz, Marcel Iancu, Mihai Cosma, Madda Holda, Zadkine, Fernand Lombroso, Marc Chagall.

[108] Voir *Unu*, IIIe année, nº 26, juin 1930.

[109] Cette déclaration-programme apparait sous la signature du Comité Provisoire, in *Unu*, IVe année, nº 40, novembre 1931.

[110] GHEORGHE DINU, *Școala acestui colibri*, in *Unu*, IVe année, no. 40, novembre 1931. Pour l'*Unu*, le futurisme avait été un essai d'importation car « jamais pareille chose n'a existé en Roumanie, organiquement parlant » ; en échange, Tristan Tzara, lui, « a amené dans l'Occident *quelque chose* de chez nous » ⟨...⟩ la grenade du mouvement dada conçue en Roumanie et faisant explosion à Zurich », voir *Unu*, *Acvarium*, nº 39, octobre 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[111] *Unu*, rubrique *Vestiar*, IIe année, 1929, nº 15.
[112] ST. ROLL, *B. Fundoianu*, in *Unu*, IIIe année, nº 25, mai 1930.
[113] GH. DINU, *Sugestii înaintea unui proces*, in *Unu*, Ve année, nº 49.
[114] « Il se peut que si l'Italie fasciste, au lieu de sa forme dictatoriale, eût pris celle d'une république libre en notre âge prolétaire, le futurisme eût, à son tour, trouvé, en tant que preuve d'énergie, plus de fréquence dans sa réalisation », voir *Unu*, *Acvarium*, IVe année, nº 43, mars 1932.
[115] Voir *Unu*, *Acvarium* (ANDRÉ FAR), IVe année, nº 39, octobre 1931.
[116] ANDRÉ FAR, *Histoire de Dada*, in *Unu*, IVe année, nº 39, oct. 1931.
[117] Voir *Unu*, IIIe année, no. 25, mai 1930 — article écrit à l'occasion de la mort de Maïakovsky.
[118] ILARIE VORONCA, *Armand Pascal*, in *Unu*, IIe année, nº 12, avril 1929. D'ailleurs, le même auteur écrivait qu'étant donné « le rôle rempli par *Insula* dans l'art et le théâtre roumains, il mérite une attention et un développement spéciaux ».
[119] Voir *Unu*, IIe année, nº 9, janvier 1929.
[120] ION POP, dans *Act de prezență*, Cluj, 1972, p. 277.
[121] ST. ROLL cité par SAȘA PANĂ dans *Viața după moarte. II. Urmuz*, in *Unu*, Ve année, no. 49, novembre 1932. Le même St. Roll affirmait que « si le mouvement de Zurich, le Cabaret Voltaire l'aurait eu là-bas (Urmuz — note de l'auteur), il aurait eu apogée dans la production, le courage et aurait déployé toute sa personnalité », *loc cit.*
[122] ILARIE VORONCA, *Recitalul de la Barașeum*, in *Unu*, nº 20, décembre 1929.
[123] Voir GH. DINU, *Studioul Teatrului de Artă. Croitorul fermecat*, in *Unu*, IIIe année, nº 25, mai 1930.
[124] I. V. in *Unu*, IIe année, nº 19, novembre 1929, *Despre Victor Ion Popa*.
[125] *Ibidem* (I. V. se réfère aux spectacles avec *Le rêve* de Strindberg et *Les enfants gouvernent* de Roger Vitrac du groupe « Alfred Jarry » ainsi qu'au spectacle *Periferia* de F. Lang au Théâtre « Maria Ventura »).
[126] ILARIE VORONCA, *Între mine și mine*, in *Unu*, IIe année, nº 19, novembre 1928.
[127] M. H. MAXY, *Contribuții sumare la cunoașterea mișcării moderne la noi*, in *Unu*, nº 33, février 1931.
[128] ILARIE VORONCA, *Gramatică*, in *Punct*, Ire année, 1924, nº 6—7.
[129] Idem, *Marcel Iancu*, in *Punct*, Ire année, 1924, nº 5.
[130] Idem, *Gramatică*.
[131] Voir ILARIE VORONCA, *Glasuri*, in Punct, II, 1925, nº 6.
[132] ILARIE VORONCA, *Arhitectura*, in *Punct*, II, 1925, nº 9 (« L'expressionnisme — d'essence romantique — c'était : l'objet envisagé comme expression subjective ; le *cubisme:* l'objet envisagé scientifiquement, lui-même fruit d'une observation personnelle, froide ; le futurisme : l'objet envisagé dans une succession de mouvements ; le constructivisme : c'est la quatrième dimension laquelle signifie une harmonie abstraite, aux lois fixes, une création pure où l'objet offre des rapports de ligne et couleur équilibrés »).
[133] *Ibidem*.
[134] ILARIE VORONCA, *Constatări*, in *Punct*, nº 3, 6 décembre 1924.
[135] MIHAI COSMA, *Accidente*, in *Punct*, nº 3, 6 décembre 1924.
[136] *Ibidem*.
[137] ILARIE VORONCA,
[138] Idem, *Aviograma*, in *75 HP*, octobre 1924.
[139] AL. CERNAT (Ilarie Voronca?), in *75 HP*, 1924.
[140] ST. ROLL, in *Orizont*, IIe année, nº8, 1er mai 1946.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PIÈCES DE GORKI DANS LA VISION SCÉNIQUE DE LIVIU CIULEI ET LUCIAN PINTILIE

Ileana Berlogea

Dans leur désir de transformer la scène en un moyen efficace de débattre des problèmes contemporains, d'attirer dans les salles de spectacle un public nouveau, les gens de théâtre contemporains ont réalisé plus d'une réforme. Ayant abandonné l'espace traditionnel et renoncé à l'intrigue habituelle, ils ont insufflé une vie nouvelle aux textes connus, en puisant dans les trésors de la nouvelle dramaturgie classique des possibilités de donner corps aux idées les plus osées.

Parmi les auteurs dramatiques s'étant avérés d'une admirable actualité, tout particulièrement pour les artistes et le public attirés par l'implication politique et sociale du théâtre, fut aussi Maxime Gorki.

Si le créateur des *Bas-fonds* et des premiers héros révolutionnaires issus des rangs du prolétariat n'est jamais disparu tout à fait des scènes européennes, on peut dire que, une fois apaisées les modalités violentes et excessives du « Living-Theatre » et du « Bread and Puppet » et disparus le « happening » et les formes ostensiblement agitatrices, nombreux furent les théâtres — surtout parmi les plus connus, importants, ayant une tradition — qui ont consolidé leur programme esthétique en redécouvrant les ouvrages de Gorki.

En 1970—1971, Giorgio Strehler, se trouvant à Prato, mit en scène pour la troisième fois *Les Bas-fonds*, pièce qui lui apparaissait comme le débat le plus émouvant autour de la liberté et du manque de liberté dont souffre l'homme moyen, perdu dans la jungle des grandes métropoles. Trois ans plus tard, en 1974/1975, David Jones montait au Royal Shakespeare Company *Les Estivants*, dans les décors suggestifs et pleins de poésie de Timothy O'Brien et Tezeena Firth, débattant avec acuité et acidité de la condition de la bourgeoisie et des intellectuels parasitaires. Au cours de la même saison théâtrale Peter Stein réalisait sur la Schaubühne am Hallesche Ufer du Berlin d'Ouest l'une des plus grandioses mises en scène de la même pièce, en intégrant le public dans un univers où la fiction se mélangeait à la réalité jusqu'à l'effacement des frontières, les héros apparaissant seulement comme des reflets des gens de la salle, une projection des spectateurs dans l'œil critique et sévère de Maria Lwowna, jouée avec un admirable don de persuasion par Jutta Lampe.

Les saisons théâtrales suivantes sont animées par les multiples débats que suscitent les nouvelles visions dans lesquelles apparaissent des pièces comme *Les Bas-fonds*, mis en scène par Liviu Ciulei à Bucarest, Washington, Sidney et Munich, ou bien *Les Derniers*, présentés par Lucian Pintilie à Paris.

L'originalité de ces mises en scène ne saurait être entièrement comprise qu'en s'attardant sur leurs racines qui coïncident à une première prise de contact des deux metteurs en scène avec l'œuvre de Maxime Gorki, survenue pendant les années '60, lorsque sur la scène du Théâtre Municipal Liviu Ciulei avait mis en scène pour la première fois *Les Bas-fonds* et, en collaboration avec Lucian Pintilie, *Les Enfants du Soleil*.

La maturité et l'assurance avec lesquelles ils ont révélé les implications philosophiques, les profondeurs de pensée et de méditation, l'acuité de la critique sociale dans des spectacles qui les ont rendus célèbres, les spectacles des années '80, se rattachant organiquement aux investigations psychologiques et sociales caractéristiques pour le théâtre roumain de la période 1944—1962, lorsque dans les spectacles Gorki l'attention s'est portée vers la découverte de l'équilibre entre l'« historicité » de l'auteur et son universalité, lorsque pour la première fois l'accent était mis sur le plaidoyer de Satin en faveur de l'homme — dans *Les Bas-fonds* —,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sur les hymnes de révolutionnaires de 1917 — dans *Egor Bulitchev et les autres*, mais surtout sur les protestations de Nil contre l'injustice et la mesquinerie, dans les *Petits Bourgeois*.

Liviu Ciulei et Lucian Pintilie furent les témoins oculaires d'authentiques examens de professionnalisme et d'engagement esthétique et civique des créateurs roumains qui ont mis en scène ou joué dans les pièces de Gorki de cette période, tels que Marietta Sadova *(Les Derniers*, au Théâtree Odeon, en 1947/1948), George Calboreanu (qui fut l'interprète de Egor Bulitchev dans le spectacle du Théâtre National de Bucarest, 1951), Lucia Sturdza Bulandra (qui fut Vassa Jeleznova au Théâtre Municipal) et d'autres.

Les premiers spectacles avec des pièces de Gorki réalisés en Roumanie après 1944 eurent au premier plan la vérité de la vie, le respect des détails et le pathos révolutionnaire, autant d'éléments que Liviu Ciulei a décidé de garder dans *Les Bas-fonds* de 1960, tout en leur incorporant la force de métaphore et de symbole du théâtre, celle de suggestion d'un décor stylisé et d'un jeu des acteurs riche en allusions.

Partisan fervent de l'idée de « rethéâtralisation du théâtre », initiateur de la campagne de 1956 pour rétablir la scène dans ses droits à un langage propre, expressif, clair, Liviu Ciulei transforma *Les Bas-fonds* en une véritable démonstration de la communication des idées par le truchement du langage théâtral, support et complément du verbe. Des lits superposés, en bois raboté ; une échelle qui n'en finissait plus, menant vers la lumière ; la cuisine située dans une trappe et obligeant à une descente en profondeur ; les héros portant des vêtements ordinaires, aussi impersonnels que possible, sans fausses barbes, mais animés de passion et d'une tension froide, rationnelle, contrôlée par le jugement, étaient dans le spectacle autant de signes d'une grande clarté, suggérant l'impossibilité de surmonter les conditions de l'asile de nuit et le désir forcené de s'échapper des bagnes existentiels.

« Le sens de trou profond, souterrain et sans soleil est expressivement surpris dans la verticalité de la structure en bois des lits superposés »[1], écrivait Florian Potra à la première. Le critique remarquait aussi la clarté avec laquelle avaient été communiquées les significations de la pièce, la sortie vers la galerie, noyée dans une lumière bleue, spectrale, ou vers la cuisine où l'on voit vaciller une flamme. « De cette cuisine, ajoutait le critique, s'exhalait continuellement un frison de caveau à demi obscur et terrifiant ».

Des observations similaires nous en trouverons aussi dans d'autres comptes-rendus qui tous étaient d'accord sur le fait que les procédés élaborés par le metteur en scène avaient accentué l'actualité de la pièce. « L'atmosphère, le mouvement, la conversation — disait, par exemple Mihnea Gheorghiu, — le rythme vif du spectacle réussissent à restituer au public de nos jours le message humaniste contemporain des *Bas-fonds*, transformant une pièce qui s'avère aujourd'hui difficile à jouer — et encore plus difficile à goûter — en une pièce à laquelle on assiste avec une attention tendue, avide de méditer sur chaque réplique classique et même sur son abrupt final »[2].

Une vibration authentique, des relations naturelles ont aidé les acteurs à s'identifier à leurs personnages pour lesquels ils s'émeuvent sans renoncer cependant à leur combustion intérieure. Les interprètes de 1960[3] ont souligné aussi la distance à l'égard des héros, leur engagement s'effectuant par une attitude critique et non par la pitié. La destruction, la décadence étaient aussi en dehors des personnages, mais aussi au dedans d'eux ; la valeur de la pièce pour le spectateur contemporain résidant dans un plus haut degré de responsabilité vis-à-vis de nos actions et vis-à-vis de nous-mêmes, dans l'accentuation du côté moral, mais non moraliste. Réalisés uniquement par identification et intropathie, les héros des *Bas-fonds* ne sauraient apparaître autrement que des victimes d'une société injuste. Jugés avec sévérité et sans parti-pris, ils furent des victimes mais aussi des coupables.

« Nous nous sommes efforcés d'appuyer sur l'universalité de la pièce — déclarait le metteur en scène — sans insister sur la couleur locale. L'action peut avoir lieu n'importe où dans un régime impérialiste comme dans celui tsariste, dépassant les indications immédiates du texte »[4]. La lucidité, l'esprit critique, la généralisation philosophique se sont associés en ce spectacle avec la composition inédite de certains personnages, comme fut, par exem-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ple, Luc. « Nous avons évité une conception schématique de ce personnage », avouait le même metteur en scène dans le cadre d'un débat publié dans *Gazeta literară*. Une riche expérience de vie l'a rendu capable de se modeler selon son interlocuteur, d'entrer dans un même état d'esprit, de réaliser un mimétisme avec chaque partenaire. Il n'a ni les conditions de culture, ni la formation politique pour offrir une autre solution aux hommes de là-bas. Les actions s'éloignent au fond de la vraie solution. Néanmoins, il lui arrive de se servir non seulement de morphine, mais d'essayer ça et là, de sémer quelque aspiration ⟨...⟩ il s'humanise lorsqu'il devient le juge de sa propre destinée » [5]. Le personnage de Luc n'a pas été conçu comme celui d'un menteur, tout simplement, mais comme celui d'un homme beaucoup plus complexe, portant en lui et l'intuition de l'homme simple, et la valeur d'une connaissance systématique mais aussi le danger des solutions utopiques et mensongères. Ștefan Ciubotărașu a créé le personnage en accentuant son avidité de chercher, de savoir. « Une contribution considérable a fixer cette vision a été celle de l'interprète du vieux Luc, remarquait Vicu Mîndra. Ștefan Ciubotărașu a abandonné avec désinvolture l'image du vieillard disert des interprétations plus anciennes. La bonté de Luc prend la tonalité placide du conseiller professionnel, et les anecdotes du vagabond un esprit cynique qui colore distinctement le personnage » [6].

Des données nouvelles par rapport aux interprétations antérieures pouvaient être constatées aussi chez Vasilissa. Son désir de s'échapper de la prison était aussi fort que chez les autres mais les moyens faisaient partie de l'arsenal des maîtres, de ceux qui détenaient le pouvoir. Comme modalité scénique le personnage était defini par la sobriété, la simplicité et une grande concentration intérieure.

« Au lieu de m'agiter comme un animal en cage, telle que je voyais Vasilissa, j'ai planté avec toute ma furie et, peut-être aussi celle du personnage, mes pieds sur le sol en une marche lourde et retenue. Mais ceci m'a engagé par la suite à une stricte économie de gestes pour tout le reste du mouvement scénique » [7], confesse l'actrice pleine de satisfaction.

Après plus d'une décennie, Liviu Ciulei revient aux *Bas-fonds*, en révélant en premier lieu les implications philosophiques de la pièce.

Il convient de remarquer que cette fois, en 1975, Liviu Ciulei est parmi les metteurs en scène qui ont contribué à la maturité du théâtre non seulement sur le plan national mais aussi sur celui international, le retour à Maxime Gorki signifiant à la fois le fil renoué avec la tradition et une réponse aux préoccupations internationales.

Dans la mise en scène de 1975, montée sur une scène élisabéthaine, on sent déjà clairement des intentions de rendre plus active la participation du public, comme aussi d'approfondir l'étude des caractères et, surtout, les dimensions philosophiques de la réalité psychologique. À la différence de l'agitation transmise en tant que telle en 1960, les héros devaient se tenir autant que possible tranquilles, concentrés en eux-mêmes, communiquant à travers très peu de gestes. L'agitation vue à distance donnait au premier spectacle une sensation d'inutilité, de manque de finalité, et n'était plus nécessaire dans la nouvelle vision puisque les énergies dépensées en menus faits quotidiens, ne portant pas à conséquence, à les mêmes effets. L'état d'attente imposé par Liviu Ciulei aux personnages ne ressemble en rien à celui des héros de Samuel Becket, car le metteur en scène a évité de rendre une « attente en général », une « torture en général », précisant par des détails suggestifs qu'il s'agit d'une société divisée en classes, dont les contradictions usent l'énergie humaine. Le directeur de scène a évité une reconstitution tout comme l'avait fait en 1960, lorsque les spectateurs ont reconnu dans le décor de la pièce les camps de concentration de la seconde guerre mondiale plutôt que l'atmosphère de la Russie tsariste, mais cette fois-ci il a créé la sensation que les héros gisent dans des tombes, leurs lits ressemblant à des bières.

Le mouvement agité, dynamique, les efforts des hommes de s'échapper de leurs cages, dans le premier spectacle, avaient aussi la tendance de communiquer la sensation de tumulte et de vacarme à travers le tumulte et le vacarme. Le calme, dans le spectacle de 1975, exprimait l'inutilité des efforts d'une façon bien plus angoissante que si les héros s'étaient agités en vain. Les interpretes [8] trouvèrent maints détails pour communiquer l'état

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

misérable des héros, tout en évitant de pédaler sur la condition sous-humaine, larvaire. « *Les Bas-fonds* ne sont pas à proprement parler un spectacle » — disait le metteur en scène lors des répétitions, en essayant de faire comprendre aux interprètes qu'ils ne devaient pas chercher des éléments scéniques à tout prix, mais agir avec naturel, normalement. « La représentation ne sera pas construite selon les lois du spectacle ⟨...⟩ Le seul élément spectaculaire introduit dans la mise en scène est un rideau sonore — le rideau proprement-dit étant absent — un bruit irritant, un son dissonant »[9]. Les indications de Liviu Ciulei furent particulièrement précieuses et aidèrent les acteurs a s'habituer à une scène-arène, dans un espace ouvert, entourés de tous les côtés par le public. Le naturel du comportement et des relations est plus qu'obligatoire dans une pareille mise en scène où la distance entre la rampe et la salle a été abolie et où l'exagération et l'accentuation des gestes devient superflue. Le rideau sonore, avec son puissant effet de surprise, évoquant dans les *Bas-fonds* le vacarme d'une métropole qui s'éveille, les gémissements d'une ville géante surpeuplée, creusant ainsi davantage l'abîme où se trouvent les héros.

Dans la nouvelle variante des *Bas-fonds* le metteur en scène a mis l'accent, plus que par le passé, sur la responsabilité des interprètes devant les significations de la pièce, sur leur rôle de guide des spectateurs dans la compréhension de ces sens : « Le plus important c'est que les acteurs sachent à tout moment et avec chaque mot qu'il doivent agir physiquement et psychiquement d'une façon déterminée. La découverte de ces moments doit constituer un travail colectif. Il se peut que plus d'une fois nous donnions au texte d'autres lumières que celles voulues par Gorki — disait Liviu Ciulei au cours des répétitions, —, que nous ne réussissions pas toutes les nuances existantes dans le texte ⟨...⟩ cependant il faut éviter autant que possible les inventions. Il y aura, éventuellement, quelques solutions inédites de situations, mais non des « inventions »[10]. Pour la première fois la responsabilité de l'acteur venait d'être formulée par le metteur en scène aussi dans le sens de découvertes « en soi », sans nul rapport ou justification, avec l'intention expresse que tout ce qui parvient au spectateur soit issu de la connaissance et de l'approfondissement de texte, de sa lecture actuelle mais non adjacente.

Dans le nouveau spectacle avec la pièce *Les Bas-fonds* apparaissait, au premier plan, l'isolation des héros, leur solitude absolue, l'irrémédiable condamnation à des soliloques, la disparition du dialogue. Si, en 1960, les héros essayaient de s'échapper de leur prison, d'atteindre à la lumière, de gravir l'escalier vers le ciel, à présent les efforts les plus désespérés sont faits pour sortir de l'isolement, de la prison intérieure. Luc, joué par Vasile Nițulescu, est devenu cette fois encore un personnage central, mais en un autre sens, car il représente la possibilité d'une communication, le besoin organique de confession. Le sens tragique du spectacle — puisque tout de même la note dominante en a été celle tragique — résidait dans l'inutilité de cette communication du moment où l'unique homme capable d'écouter ses semblables était, lui-même, incapable d'offrir une vraie solution, mais seulement des mensonges et des illusions.

Parmi les effets les plus inattendus il y avait aussi la présence des plaisanteries, des notes comiques, amusantes. Paradoxalement, ces héros qui menaient leur existence entre des lits-tombeaux, économes et pondérés quand il s'agissait de se mouvoir, savaient plaisanter, rire, observer et critiquer.

« Le thème de l'humanité est aussi très bien souligné — disait Valentin Silvestru — par l'humour massif et l'ironie corrosive de bien de personnages. Un humour, vital, chez Aliocha, le jeune coordonnier ivrogne ⟨...⟩, l'humour populaire, plein de sève, de Kvasnia (Tamara Buciuceanu) ⟨...⟩, l'ironie glaciale, desabusée de Vasilissa (l'un des meilleurs rôles de Rodica Tapalagă, cette fois d'une féminité cupide et orgueilleuse, avec une haine sourde bien dosée), ⟨...⟩ l'autopersiflage comique du placide agent de police Medvedev »[11].

En renonçant à la scène à l'italienne, Liviu Ciulei a renoncé aussi aux conventions qui lui étaient habituelles, mais il en a inventé d'autres, puisque le théâtre a ses propres lois, bien établies, ainsi qu'il nous le dit lui-même. « Il est certain qu'un manque total de conventions et de spectaculaire ou une dérobade totale devant eux est presque impossible » — disait encore le metteur en scène pendant les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

répétitions. « Aussi désireux que nous soyions de ne pas faire du théâtre un "spectacle" mais une étude, un essai, une description, une explication, de fuir les conventions de la scène "à l'italienne" en inscrivant notre action dans une arène ou une scène élisabethaine ⟨...⟩ la modalité de transmission des pensées et des situations n'en est pas moins exprimée par des conventions ».

« La mise en scène ne représente que l'analyse d'un texte qui décrit des situations existentielles : un essai de récupérer une analyse donnée dans des relations humaines. Il faut partir des réactions intérieures des acteurs-personnages et structurer les situations dans la composition du mouvement. Comme nous n'entendons pas faire un "spectacle", nous n'avons besoin ni de tragique, ni d'humour, ni de tensions dramatiques en soi, de moments culminants, de rythme ou d'une alternance imposée des régistres, et nous laissons se dérouler les situations existentielles mises bout à bout » [12]. Or, cet enchaînement, chaque fois différent, de situations existentielles avec un rythme déterminé par leur nature intime a permis au metteur en scène trois expériences, sur trois scènes différentes du monde, aux Kammerspiele de Munich à la fin de 1976, à l'Arena-Stage de Washington au printemps de 1977 et à l'Old Tote de Sidney à l'automne de la même année. Nous n'avons pas du tout affaire à une reprise de la même mise en scène mais, par contre, chaque fois, à de nouvelles solutions. Il suffit de se rappeler le début du spectacle de Bucarest et de le comparer à celui de Munich pour se rendre compte des différences. « Les spectateurs gravissent les escaliers du théâtre et se trouvent tout a coup dans l'asile de nuit du dénommé Mikhail Kostiliev » — nous dit, par exemple, Valentin Silvestru en analysant le spectacle bucarestois : « C'est une sorte de remise désaffectée dans un sous-sol. Les lits, faits de planches de caisses de marchandises, ressemblent à des cercueils et ont de vieilles couvertures transformées en loques immondes ⟨...⟩ On entend le son prolongé et irritant d'une sirène, la lumière s'éteint, sur une balustrade se découpent, sur le fond d'une lumière livide, les silhouettes obscures des locataires. L'obscurité les happe et, quelque temps après, nous les retrouvons dans le jour sale d'une matinée froide, dormant profondément, enveloppés dans des haillons, gémissant ou s'agitant dans leur sommeil profond. Une toux sèche, une lampe fumante qui vacille, un visage décomposé qui se lève avec difficulté et voilà les locataires se réveillant pour leur train habituel, où l'on ne connaît pas la frontière entre le jour et la nuit » [13].

Passons maintenant au spectacle munichois, tel que nous le décrit Helmut Schödel dans *Theater heute* : « avant que le spectacle ne commence, une grande entrée. Tous les acteurs de la soirée s'alignent devant nous, telle une brigade culturelle, pour marquer le commencement du boulot, le début du travail théâtral, l'agencement d'un jeu, de quelques apparences. Ensuite ils regagnent leurs places, sur leurs lits de planches, dans leurs boîtes » [14].

Aux Kammerspiele de Munich, Liviu Ciulei, disposait d'une scène « à l'italienne », ce qui l'obligea de dresser sur la verticale son décor conçu à Bucarest sous forme de trous. Cependant les acteurs, s'efforçant de vivre leurs drames de la façon la plus simple et naturelle, ne réussissaient plus à dépasser la rampe, beaucoup de nuances demeurant par là effacées, sans relief et laissant l'impression que cette pièce chargée de significations révolutionnaires s'était transformée en une pièce intimiste. Dans le spectacle de Liviu Ciulei il n'y avait pas d'hommes bons ou mauvais, mais simplement des hommes qui vivent leurs drames dans un grand isolement, suggérant un manque de liens, de compréhension et de chaleur humaine, plus oppressant que la misère proprement dite.

Cornelia Froboess dans le rôle de Vasilissa a souvent trouvé des accents impressionnants pour son désespoir et sa fureur, pour l'impossibilité de se rendre maîtresse des autres selon son désir. Manfred Zapatka, dans Vaska Pepel, était pris, lui aussi, de la tristesse irrémédiable et des éclats violents de celui qui veut changer quelque chose et ne sait pas s'y prendre.

Cependant ce furent les interpretes de l'Arena-Stage de Washington qui ont effectivement apporté de la chaleur, du relief, de l'engagement, de la passion. Les acteurs américains ont bien mieux compris les intentions de Liviu Ciulei, renonçant à la simple démonstration et s'engageant corps et âme dans le spectacle [15]. De même les acteurs australiens de Sidney.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le spectacle de Old Tote, pour lequel il reçut aussi le Prix des critiques australiens pour 1977, fut un véritable aboutissement pour le metteur en scène. Il y acheva de déchiffrer les sens des personnages, leur signification aidant les acteurs à pénétrer dans tous méandres de ces rôle si difficiles. « Liviu Ciulei quitta Sidney après deux mois et si tant de sommités théâtrales passent comme des météores sans laisser grand chose en arrière, la visite de ce metteur en scène roumain a réalisé tant pour le présent que pour le proche avenir du théâtre australien plusieurs choses d'une grande importance. La performance de Ciulei est double : son spectacle de Sidney avec les *Bas-fonds* reste comme une grande soirée théâtrale ⟨...⟩ Mais avec ce spectacle, Ciulei a introduit dans le théâtre australien les critères d'exégèse et la virtuosité du détail propres au théâtre de l'Europe d'Est. Son spectacle avec les *Bas-fonds* prouve non seulement que l'impeccable armature technique et professionnelle du théâtre est-européen peut prospérer ici, mais encore que cela serait à souhaiter »[16]. Les affirmations de David Marr, le chroniqueur du National Times, mettent en lumière une autre face de l'apport de Liviu Ciulei au théâtre mondial, à savoir l'exigence professionnelle, la virtuosité, relevant ainsi deux aspects, celui du grand sérieux du théâtre roumain et le fait que le théâtre contemporain ne saurait metteur en scène, créateur non seulement de la vision du spectacle mais aussi de l'unité d'une équipe d'acteurs.

Nous retrouvons cette idée aussi dans d'autres chroniques, australiennes, comme seraient celles signées par Tate Davies dans *The Sun* ou par H. G. Kipaax dans *The Sidney Morning Herald*. Le premier nous dit : « Le metteur en scène invité, Liviu Ciulei, a réalisé un là un petit miracle. Il a choisi quelques acteurs parmi les meilleurs du pays, il les a débarrassé de tout maniérisme et les a ramené à un niveau digne du plus haut intérêt ⟨...⟩ Bref, *Les Bas-fonds* sont le meilleur spectacle que vous pourriez voir en Australie cette année, et, sans doute, d'ici longtemps »[17]. « Old Tote présente encore un classique russe dans l'édifice de l'Opéra de Sidney », c'est ainsi que le chroniqueur du *Sidney Morning Herald* annonçait ses lecteurs. « Il m'est rarement arrivé, sinon jamais, d'être intéressé et ému d'une façon si absolue par l'art des acteurs australiens, véritable démonstration de force, d'intensité et de subtilité, de la part d'interprètes qui semblent avoir acquis une autre dimension, une autre taille, quoique demeurant subordonnées, tous, aux idées de la piece et à sa composition orchestrale ⟨...⟩ L'élément dominant dans ce magnifique exemple d'art collectif est assurément Liviu Ciulei »[18].

Les échos de spectacles montés par Liviu Ciulei avec les *Bas-fonds* ne s'étaient pas encore éteints que déjà, au printemps 1978, Paris saluait avec enthousiasme un grand spectacle de l'année : *Les Derniers* de Maxime Gorki, mis en scène par Lucian Pintilie au Théâtre de Ville.

Lucian Pintilie avait découvert Gorki en travaillant aux côtés de Liviu Ciulei, en tant que metteur en scène de la pièce *Les Enfants du Soleil*, au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », en 1962. Leur mise en scène a clos les investigations psychologiques et sociales propres à la première étape d'abord de la dramaturgie gorkienne en Roumanie, ouvrant la voie vers un Gorki nouveau, auteur universel. Cette pièce, assez compliquée et rarement jouée, apparaissait dans la vision des deux metteurs en scène pas tellement comme un drame de l'intellectualité que, surtout, comme une métaphore du besoin de communiquer. En tant que metteur en scène et interprète principal, Liviu Ciulei avait créé un Protassov bouillonnant d'agitation intérieure, caractérisé moins par le texte récité qu'à travers des actions complémentaires parfaitement justifiées. S'il ne l'a pas exempt de tout culpabilité, il a mis en premier lieu l'accent sur sa soif de connaître, sur sa capacité de se vouer au travail.

La profondeur qu'on découvrait chez les héros des *Enfants du Soleil* faisait défaut dans *Les Derniers* d'où, peut-être, aussi la sévérité avec laquelle Lucian Pintilie a condamné Ivan Kolomitzev, Sophie, Jacob et leurs enfants.

Ce qui a surpris le public français tellement habitué à toutes sortes de nouveautés ne fut pas la distribution exceptionnelle de la pièce, dont faisaient partie Georges Wilson, Emmanuelle Riva, Claude Dauphin, Sophie Barjac, Rémy Carpentier, Fanny Cottençon, ce n'étaient donc

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pas la rencontre avec des pérsonnalités de marque, fait si naturel dans le théâtre parisien, mais la façon dont ces acteurs ont été mis dans les équations scéniques osées, inédites de Lucian Pintilie, créant des personnages et des situations insoupçonnés lors d'une lecture du texte.

L'univers des Kolomitzev a vécu dans le spéctacle de Lucian Pintilie les dernières heures de sa faillite, effaré par la révolution, en une agitation stérile, torturante et brutale. Sans renoncer aux détails de temps et d'espace, en accentuant même et en précisant certains d'entre eux, le metteur en scène avait élargi les significations symboliques et métaphysiques de la pièce de Gorki, la transformant dans une parabole du nouveau crépuscule des dieux, cependant des dieux de paille, dépourvus de vigueur et de courage, apaisant leurs doutes en lamentations ou dans l'ivresse primitive des sens.

Ayant habilement résolu le dilemme d'un espace de jeu ingrat — la scène à large ouverture du Théâtre de Ville —, le metteur en scène a situé l'action dans un cadre plein de transparences, avec des parois en voile qui fondaient sous les feux de la rampe. Dans la maison, naguère somptueuse, de Jacob Kolomitzev, vit à présent au complet la famille de son frère. Féodossia, la vieille bonne des enfants, admirablement interpretée par Andrée Tainsy, sorcière et spectre du passé, avait été installée par Lucian Pintilie au milieu de la scène, sur un amas de coussins, gênant tout le monde, obligeant tous les autres à l'éviter. Avec une voix profonde d'alto expérimentée, en traînant sur les paroles, chantant ou consolant les membres de la famille, en leur rappelant tout ce qu'il auraient voulu oublier, Féodossia était un être vivant en même temps qu'une hallucination, appartenant plutôt aux obsessions intérieures des héros qu'à la réalité concrète. Fragile, torturée de terribles angoisses, incapable de prendre une décision, Sophie, interprétée par Emmanuelle Riva, vivait avec désespoir la ruine de la famille et la sienne propre. Le passé lui apparaissait sous les aspects les plus différents, depuis la perte de la vue jusqu'à la présence réelle , sous forme de tableaux vivants, avec des silhouettes blanches et des mouvements de danse, de tout ce qu'elle s'efforçait à oublier. Les enfants torturés dans les sous-sols de la prison, la furie avec laquelle son mari jaloux avait précipité du berceau Lioubov, le fils supplicié et enfermé à tort de Sokolova, tout ceci avait existé aussi bien pour nous que pour Sophie. Jusqu'à l'apparition de Sokolova, qui se passsait comme en rêve, celle-ci étant plutôt la création de l'imagination malade de Sophie que l'héroïne de Gorki. Énigmatique, le visage couvert d'un épais voile blanc, avec une voix égale, Sokolova-Jacqueline Staup avait l'air de faire partie, elle aussi, des hallucinations de Sophie.

Sous les feux de la rampe, les murs de la maison de Kolomitzev disparaissaient découvrant d'autres plans et d'autres espaces, peuplés plutôt de fantasmes que de vivants et transformant l'exploration de l'univers de Kolomitzev en une incursion angoissante à travers l'enfer spirituel, épouvantable moins par ce que l'on pouvait percevoir à la surface que par ce que recelait l'intérieur.

« Lucian Pintilie, le metteur en scène » nous dit Colette Godard « les enferme ⟨les personnages — n.n.⟩ dans une véritable maison hantée ⟨...⟩ hauts panneaux de tapisserie sombre qui deviennent transparents pour nous montrer de pâles images de cimetières imaginaires, les courbes tourmentées des rosacées qui contrastent avec les verticales des tapisseries et les obliques d'un plancher gris. Les rideaux se soulèvent, les lustres tremblent, l'horloge gémit ⟨...⟩ La violence ⟨...⟩ de la pièce de Gorki reflue dans les zones subconscientes, regrets et rages, qui oppressent, déchiquètent, poussent à des conduites extrêmes ⟨...⟩ Les pantins qui se croient vivants grimacent, déambulent, et courent, se heurtant et leurs gestes secs ou brûlants sont répétés comme des signes obsessionnels.Pintilie les a voulu prisonniers de leur impuissance à accepter la révolution ou à la rejoindre. Ils sont exilés du monde. Le seul personnage venu de l'extérieur est la mère du jeune homme arrêté pour l'attentat (Jacqueline Staup) et elle a la voix impersonnelle de la justice. À aucun moment Pintilie ne se laisse aller à l'attendrissement. Il condamne sans sursis. Il peint au vitriol l'affolement hagard de ses condamnés à mort, les derniers moments des derniers représentants d'une société. Son spectacle sent le désespoir, une sorte de mystère »[19].

Ivan Kolomitzev, énergique, massif, cruel, débauché, joué par Georges Wilson avec assurance et ostentation, Nadejda,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sensuelle, lascive, fascinante dans l'interprétation de Fanny Cottençon, échappaient à la hantise des fantasmes et des angoisses. Ils ne voyaient rien, n'étaient sensibles à rien. Pareil à ceux-ci, preoccupé seulement de soi-même, sadique et sauvage était aussi Alexandre—Rémy Carpentier, matérialisant la déchéance par une dépense excessive d'énergie, contrairement à Sophie, à Piotr—Lambert Wilson et à Véra—Sophie Barjac, sensibles à l'excès, hystériques, cherchant un refuge dans les rêves, les illusions, et le refus permanent de la vérité.

Le spectacle créé par Lucian Pintilie, s'avéra un véritable gaspillage de signes scéniques ingénieux, suggestifs, avec une grande force de visualisation. Les terreurs de Sophie étaient matérialisées dans la sphère des hallucinations et dans l'aveuglement progressif, dans des scènes impressionnantes pendant lesquelles elle cachait devant les autres sa maladie en cherchant désespérément ses perles ou en écoutant le cliquetis des verres en cristal qui se mettent à jouer des symphonies lugubres entendues par elle seule et par les spectateurs. Les reconstitutions obsédantes de magie ou de rêve de l'arrière-scène étaient chassées par le vol léger d'immenses papillons qui reviennent en finale, après qu'Ivan Kholomitzev, avec son calme brutal et son assurance inconsciente, eût été projeté en air par l'histoire et le temps.

Dans la réalisation de ses personnages, Lucian Pintilie a poursuivi leur déchéance morale, la perte progressive de leur force et de leur énergie. Véra, nouvelle Sophie, vivant ses expériences d'une manière beaucoup plus intense et rapide, était animée d'un élan juvénile, tout en se montrant capable de méchancetés séniles, sa soif de vivre et d'être heureuse apparaissant plutôt comme débordement hystérique et tension tragique. La même disparition progressive de tout ce qui aurait pu être jeunesse pouvait être constatée aussi chez Piotr, son vieillissement étant en contraste évident avec l'hystérie de Véra ou avec l'énergie apparente d'Ivan et d'Alexandre.

La multiplication des plans, les contrastes et les prolongements réalisés par la représentation des obsessions et des hallucinations ont abouti parfois à une surcharge inutile, à un raffinement sophistiqué, évanescent, à des chiffrages paradoxalement rapprochés à des signes trop ouverts, trop simples à décoder. L'explosion en mille morceaux d'Ivan Kolomitzev, d'un Ivan en papier, pauvre mannequin fabriqué avec méticulosité, tient plutôt de la morphologie d'un Grand-Guignol que du réalisme de Maxime Gorki, néanmoins l'intégration du moment dans l'ensemble de la pièce a eu lieu si naturellement que l'on passait sur le désir du metteur en scène d'épater le public. D'une façon pareille se sont évanouies les objections ayant trait à une Sokolova devenue matérialisation des rêves de Sophie ou des illusions et des envies immatures de Piotr, son apparition étant logique dans la logique du spectacle.

Les Derniers de Gorki dans la mise en scène de Lucian Pintilie représentaient au printemps 1978 une véritable victoire de la créativité sur la routine, de l'effort sur la commodité et de l'innovation sur la stéréotypie. Les éloges unanimes de la presse parisienne, et surtout son succès de public ont pleinement confirmé la réussite de Lucian Pintilie, reconnu comme l'un des meilleurs metteurs en scène contemporains.

Or, cet esprit inquiet, cet infatigable chercheur avait droit à la reconnaissance de ses qualités, d'autant plus que ses spectacles sont devenus ces derniers temps, depuis qu'il travaille à Paris, une permanente confrontation des opinions, l'admiration étant mise en balance avec la désapprobation. Il commença la saison théâtrale 1974/1975 avec un troublant spectacle *Turandot* de Gozzi dans une vision kafkienne, continua, toujours en 1974/1975, avec *La Mouette* de Tchékhov (une *Mouette* ironique, persifleuse, amère), électrisa le public avec *Biedermann et les incendiaires* de Max Frisch, en poursuivant ses succès avec l'inoubliable *Orestia II*, par Aurel Stroe, en 1979. Guy Dumur, le chroniqueur du *Nouvel Observateur*, l'un des partisans de Lucian Pintilie, en a souligné, en se référant dans le numéro du 15—21 mars 1976 à la pièce de Max Frisch, les excellentes qualités de metteur en scène, sa fantaisie, et s'est déclaré d'accord avec l'idée de la meute grotesque des pompiers en guénilles, destinés à brosser le portrait d'une humanité en plein processus de dégénérescence. Nous retrouvons le même ton enthousiaste et admiratif dans sa chronique pour *Les Derniers*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Ce qui fait de Gorki mieux qu'un auteur de mélos c'est que le langage, tel qu'on peut le juger à travers l'excellente traduction de Georges Arout, reste sobre, très proche de la réalité. Aucune idée générale, aucun discours édifiant ne vient détourner ces petits-bourgeois tragiques de leur médiocre abjection ⟨...⟩ Pourtant Lucian Pintilie, ce roumain qui, de *Princesse Turandot* à *Jacques ou la Soumission*, nous a donné tant de preuves de son talent, n'a pas choisi le naturalisme. Au contraire de Peter Stein, qui avait exploité toutes les ressources du réalisme pour son inoubliable présentation des *Estivants* du même Gorki, Pintilie nous fait constamment évader de la réalité pour donner au drame ses prolongements symboliques ⟨...⟩ il a créé un immense espace cerné de murs transparents qui laissent apparaître vêtus de blanc ensanglanté les victimes du père de famille policier. De temps à autre, un long rideau palpite et vole pour nous montrer qu'ailleurs souffle une autre vie. Quand la tension de la pauvre mère devient trop vive et qu'elle en perd la vue, le lustre de cristal se met à trembler en même temps que, par un excellent trucage, un verre de vin rouge posé sur un guéridon finit par se briser. La maison des "derniers" n'est pas seulement le lieu d'une scène de famille indéfiniment renouvellée, elle est hantée par des forces mystérieuses qui dépassent le destin de ces pauvres personnages.

Comme pour *La Mouette* donnée dans ce même théâtre, il y a deux ans, Pintilie a également voulu que les comédiens ne s'en tiennent pas à des attitudes et à une diction "naturelles". La mère qui vient intercéder pour son fils prisonnier parle d'une voix intemporelle (à travers un micro ?). Les gestes des filles, des fils sont saccadés, décomposés, comme pour schématiser les traits de leur jeunesse ⟨...⟩. La richesse d'une telle mise en scène ne fait pas de doute. Les mouvements d'émerveillement sont si nombreux qu'on en veut un peu à Pintilie d'avoir laissé trop visibles les traces de son talent » [20].

Cependant Guy Dumur ne fut pas seul à se montrer l'enthousiaste partisan et défenseur de Lucian Pintilie. Matthieu Galey en disait :

« ... belle représentation. Très belle ⟨...⟩. Lucian Pintilie a le génie de transformer tout ce qu'il touche ⟨...⟩ il anime (le drame) d'un mouvement de permanente folie qui en efface les outrances, il pousse à la caricature ou à la dérision ce qui risquerait de faire sourire aujourd'hui, il invente des astuces toutes simples et très spectaculaires qui suffisent à indiquer l'environnement historique de la pièce aussi bien que les hantisses inconscientes des personnages, et peu à peu *Les Derniers* ⟨...⟩ nous apparaissent dans leur fraîcheur secrète et leur vérité retrouvée. Étienne Bierry très surprenant dans un rôle de gendre véreux, Claude Dauphin, parfait comme toujours en bon oncle gâteau, accompagnent les trois filles, Véra la cadette, à qui Sophie Barjac prêta sa frimousse encore acide, Nadejda, la coquette, jouée par la capiteuse Fanny Cottençon, et Lioubov, la bossue, qui a les yeux immenses de Nathalie Nell ⟨...⟩ Georges Wilson apporte le métier d'un fabuleux cabot » [21].

Le même Matthieu Galey écrivait dans *Les Nouvelles Littéraires* : « Après la vogue du théâtre expressioniste allemand, Wedekind, Horvath et les autres, voici qu'on revient au drame posttchékhovien, c'est l'heure de Gorki. Quelques mois après les *Estivants* remis au grand jour par Peter Stein et tandis qu'une petite troupe joue au « Théâtre 13 » une pièce inconnue et inachevée *Jacov Bogomolov*, voici *Les Derniers* admirablement dépoussiérés par Lucian Pintilie. ⟨...⟩ Pintilie ⟨...⟩ réussit à rendre intelligible chaque instant. Il débusque le sous-texte, l'inconscient, la trame secrète de ce drame, un rien épais. Peu à peu tout s'illumine de l'intérieur, tandis que les comédiens, Wilson en tête mais aussi Étienne Bierry, Claude Dauphin, Emmanuelle Riva, Nathalie Nell, Fanny Cottençon ou Andrée Tainsy, la vieille nourrice, font passer une brise de vérité dans ce grand ouragan à la russe. Un autre temps, un autre monde, mais soudain dans l'équivoque et la surprise, quelque chose de notre aujourd'hui se revèle comme si Gorki malgré tout restait notre contemporain, même si c'est grâce à son metteur en scène plus qu'à sa pièce peut-être » [22].

Dans *France Soir*, nous lisons : « Lucian Pintilie, de son côté, nous revient en force, tel que nous l'aimons. Sa mise en scène est à la fois fantastique et précise, prolongeant l'horizon sans pour cela s'égarer dans les nuages ⟨...⟩ Cette honnête et intelligente répresentation place Gorki à son

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

véritable rang : celui de grand seigneur de la littérature et de la démocratie. Pour un peu, tant on sent ici passer le souffle de la ferveur, on se croirait non pas sur un théâtre, mais dans une cathédrale. Cette messe inhabituelle et sincère est servie par une troupe que l'on dirait plus encore composée d'artisans d'art que de comédiens » [23].

Et dans *La vie ouvrière* : « Tous les facteurs d'une équation dramatique parfaitement orchestrée sont réunis là pour nous donner du grand théâtre, passionnant parce qu'il est passionné et qui suscite une enrichissante reflexion » [24].

La Parisien libéré commentait : « La scène du Théâtre de la Ville permet un jeu ample, une aisance dans les mouvements, c'est une scène qu'il faut remplir ; le tonitruant Georges Wilson l'habite comme chez lui, avec Emmanuelle Riva et Claude Dauphin. La mise en scène de Lucian Pintilie enrichit la pièce de sequences allégoriques, d'apparitions fantomatiques derrière les décors de tulle, visions seulement perçues du personnage qu'une émotion trahit » [25].

Enfin, Marcel Boué, dans *L'Humanité*, écrivait : « Superbe travail théâtral donc que celui-là. Georges Wilson (le père) bouffon dostoievskien, drague jusqu'au tréfonds tout le "dégueulasse" du rôle ⟨...⟩ Près de lui, Nathalie Nell (Lioubov), toute bondée de vouloir vivre et de rage froide, catapulte la bossue aux tout premiers rôles du répertoire féminin. Elle pourrait être une lueur dans la nuit finale qui tombe comme un couvercle sur la scène, sur le Vieux Monde, sur les derniers bourgeois » [26].

Jusqu'à Jean-Jacques Gautier qui, dans *Le Figaro* reconnaît les qualités de Lucian Pintilie : « ... ne voyons que la réalisation de Lucian Pintilie. Je mentirais si je disais que visuellement je n'ai trouvé au spectacle des qualités de lumière et d'harmonie, des effets architecturaux heureux ; aux décors, des couleurs bien venues et des profondeurs d'opéra à certains tableaux en soi réussis » [27].

Tandis que Dominique Jamet, dans *L'Aurore*, écrivait : « Andrée Tainsy, réincarnation du Chœur antique sous les traits d'une vieille nounou grognarde, vieux chien qui veille sur le foyer détruit, commente avec beaucoup d'autorité les allées et venues d'une distribution en tous points excellente. N'attendez pas les derniers jours pour aller voir *Les Derniers* ! [28] »

Et que Pierre Marcabru faisait ce commentaire pour ces lectrices de *Elle* : « Pintilie décrivant cette décomposition, réussit à échapper au naturalisme sous-jacent pour atteindre au fantastique, nous plongeant dans une atmosphère de fin du monde, de fin d'un monde » [29].

Ce fut une victoire reconnue même par les plus pessimistes, consignée par les critiques mais surtout par le public qui, soir après soir, pendant plusieurs mois, a rempli la salle du Théâtre de Ville.

Il est certain que les pièces de Maxime Gorki vont trouver aussi d'autres solutions, leur riche contenu d'idées pouvant être mis en lumière dans d'autres contextes et visions scéniques également, mais il n'en reste pas moins que le regain de succès enregistré par le célèbre dramaturge à notre époque est dû en grande partie à l'importante contribution de deux metteurs en scène roumains : Liviu Ciulei et Lucian Pintilie.

Notes

[1] FLORIAN POTRA, *« Azilul de noapte » de Maxim Gorki la Teatrul Municipal*, in *Teatrul*, 1960, no. 3, p. 74.

[2] MIHNEA GHEORGHIU, *Azilul de noapte*, in *Contemporanul*, 12 février 1960.

[3] Fory Etterle — Le Baron, Tanţi Cocea — Vasilissa, Ştefan Ciubotărașu — Luc, Lucia Mara — Natacha, Petre Gheorghiu — Vasca Pepel.

[4] *Discuţie despre « Azilul de noapte »* in *Gazeta literară*, VII, 24, mars 1960, p. 7.

[5] *Ibidem.*

[6] VICU MÎNDRA, *« Azilul de noapte » de Maxim Gorki*, in *Gazeta literară*, no. 15 du 7 avril 1960.

[7] *Discuţie despre « Azilul de noapte »...*

[8] Satin — Toma Caragiu, Bubnov — Victor Rebengiuc, Vasca Papel — Dan Nuţu, Le Baron — Virgil Ogăşanu, L'Acteur — Ion Caramitru, etc.

[9] Les cahiers de spectacle. *« Azilul de noapte » la Teatrul « Bulandra »* in *Teatrul*, 1975, no. 6, p. 14.

[10] *Ibidem*, p. 15.

[11] VALENTIN SILVESTRU, *« Azilul de noapte » reconstituit de Liviu Ciulei*, in *Clio şi Melpomena*, Bucarest, 1977, p. 226.

[12] *Din cuvintul regizorului Liviu Ciulei la repetiţii*, in *Teatrul*, 1975, no. 6, p. 14.

[13] VALENTIN SILVESTRU, *op. cit.*, p. 222.

[14] HELMUT SCHÖDEL, *Effektvoll geschwindelt, Gorki « Nachtasyl »*, in *München Theater heute*, 1977, no. 1, p. 58.

[15] Une analyse intéressante du spectacle des *Basfonds* à Washington est celle de Radu Nichita, *Gorkis « Nachtasyl » in der Regie von Liviu Ciulei in Washington*, in *Neue Literatur*, 1977, no. 7, p. 113—115.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[16] DAVID MARR, *Professionalism Comes to the Australian Theatre*, in *The National Times*, 14–18 nov. 1977.

[17] *The Sun*, 4 nov. 1977.

[18] *The Sidney Morning Herald*, 5 nov. 1977.

[19] COLETTE GODARD, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *Le Monde*, 10 mars 1978, p. 28.

[20] GUY DUMUR, « *Les Derniers* » *de Gorki*, *Théâtre de Ville*, in *Le Nouvel Observateur*, no. 697 du 19–26 mars 1978, p. 68.

[21] MATTHIEU GALEY, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *Le Quotidien de Paris*, mars 1978.

[22] Idem, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *Les Nouvelles littéraires*, 55, no. 2627 du 16–23 mars 1978, p. 29.

[23] FRANÇOIS CHALAIS, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *France Soir*, mars 1978.

[24] « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *La Vie ouvrière*, mars 1978.

[25] J. B., « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *Le Parisien libéré*, mars 1978.

[26] MARCEL BOUÉ, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *L'Humanité*, mars 1978.

[27] JEAN-JACQUES GAUTIER, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *Le Figaro*, samedi 11 dimanche 12 mars 1978, p. 29.

[28] DOMINIQUE JAMET, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *L'Aurore*, 23 mars 1978.

[29] PIERRE MARCABRU, « *Les Derniers* » *de Gorki*, in *Elle*, 1978, 3/4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIMENSIONS CONTEMPORAINES DU TRAGIQUE DANS L'INTERPRÉTATION DES ACTEURS ROUMAINS

Ioana Mărgineanu

«Le pathos tragique est le pathos de la lucidité» (Radu Stanca, *Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii*)

S'il est vrai que le « tragique à l'état pur » n'existe plus, l'acteur tragique — le « tragédien », selon l'acception courante du mot — a cessé, lui aussi, de vivre parmi nous. A-t-il péri d'une mort naturelle ? Est-ce le rythme trépidant de notre siècle qui l'a mis en fuite ? Ou sont-ce le goût des contemporains pour la vérité, leur sourire narquois, leur impatience devant le geste emphatique et le verbe déclamatoire qui ont fini par le réduire en poudre ?

Chaque chose à part et toutes ensemble ont mené à sa disparition. Est-ce possible que le « monstre sacré », le grand tragédien, l'enfant gâté du public soit mort ? Que soit tarie la source des larmes versées lorsque, devant une salle rendue muette, s'écroulait sur la scène une Sarah Bernhardt, une Eleonora Duse, une Agatha Bârsescu ?

Le Tragédien est mort, vive l'Acteur !

Les anciens emplois ont été dépassés, une classification rigoureuse (disons plutôt mécanique) des types d'acteurs, conforme aux canons du théâtre traditionnel s'avère comme une opération malaisée, ingrate, voire même, parfois, inutile. Il y a longtemps que les grands acteurs ont cessé d'être (uniquement) des acteurs « de tragédie », « de drame » ou « de comédie ». Le destin tragique du Fils, de la pièce homonyme de Walter Hasenclever, a-t-il rendu célèbre son interprète, l'acteur Ernst Deutsch, seulement en tant que tragédien ? Et Louis Jouvet, si émouvant dans le rôle de Hans de l'*Ondine* de Giraudoux, n'apparaissait-il pas, le soir suivant peut-être, comme un très spirituel Knock ?

Les dernières décennies viennent d'enregistrer des mutations encore plus profondes pour ce qui est du processus de diversification de la typologie des acteurs. Depuis Brecht (mais Pirandello avait anticipé ce phénomène), la représentation ne s'oppose plus dans le théâtre à une soi-disant « identification ». À vouloir rendre absolue une vision ou une autre on arrive à une interprétation tout aussi éronnée de Stanislavski que de Brecht.

Qu-est-il advenu (au fond) de l'acteur tragique, du « tragédien » ? La principale mutation nous semble être le mouvement qui, au lieu de se produire de l'intérieur vers l'extérieur (extériorisation), a lieu vers l'*intérieur (intériorisation)*. L'acteur vrai, l'acteur de goût connaît aujourd'hui la mesure, la pudeur dans l'expression verbale et corporelle. Il sait qu'en agissant autrement il rate la communication avec ce « partenaire » si important qu'est le public. Cette tendance de l'acteur contemporain à l'intériorisation implique des transformations sur le plan psychique et physiologique : il ne « vit » pas devant le public la situation tragique, tandis que le spectateur est « au courant » de cela. C'est le noyau de la convention, tel que Diderot l'avait défini dans son *Paradox sur le comédien*. Nous nous référons à l'acteur-interprète du théâtre non-illusionniste (qui n'est pas, forcément, un adepte du « V. E. » = l'effet de distanciation brechtien). Cependant que le spectateur, tel que Brecht l'a nommé, est l'« enfant de l'ère de la science », ayant cessé d'être l'esclave de ce magique « champ hypnotique ».

Sur le plan physiologique, l'effort (ou les « signes » extérieurs de l'intensité) ne sera plus visible ou bien, de toute façon s'en trouvera diminué. La Clytemnestre interprétée par Irène Papas s'éloigne sensiblement des « modèles » classiques de la tragédie antique. Et pourtant, combien elle nous impressionne. Le cri, l'hurlement poussé par une mère déchirée de douleur, dans *Iphigénie* est, au premier chef, un cri *intérieur*. Le corps entier est crispé, les yeux prennent tout à coup un éclat hallucinant, la bouche veut s'ouvrir toute grande mais les lèvres se reserrent, les dents se soudent. La scène finale elle-même semble une « ouverture », laissant flotter

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une suspension sur cette expression d'un tragique intériorisé.

En ce sens, nous nous écartons de l'opinion exprimée par Radu Stanca au sujet de l'intériorisation du jeu de l'acteur contemporain [1]. En paraphrasant la définition donnée par lui au jeu de l'acteur, nous dirions que dans l'art de l'acteur contemporain le tragique trouve son essence justement dans la manière dont celui-ci sait *intérioriser* les sentiments qu'il vit, tout en *communiquant* l'intensité avec laquelle il les vit. S'il n'y a que certaines individualités qui ont le « talent » de mettre toute leur capacité de vie intérieure à vivre un sentiment — les acteurs, en général —, quelques-uns, seulement, parmi eux ont la vocation pathétique considérée par Radu Stanca comme étant le talent même de l'acteur.

En fouillant dans les traditions du théâtre roumain, nous observerons qu'un acteur tel que C. I. Nottara a dû venir à bout tant de la déclamation que du naturalisme. Matei Millo, promotteur d'un jeu réaliste, exigeait une diction naturelle, des gestes modérés. Le tragédien Nottara fut-il un acteur romantique ou, plutôt, un type d'acteur cérébral, à l'opposé du type romantique ? Son « chant du cygne » révélait un jeu intériorisé (dans le spectacle avec la pièce *Le Médecin en dilemme* de G. B. Shaw), « maintenant, vrai et humain ⟨...⟩ le résumé de sa science scénique toute entière, accumulée pendant soixante années de théâtre » [2]. Une Aristizza Romanescu insistait sur le « naturel » en déclamation. L'éventail de ses rôles — Juliette, Ophélie, Desdémone, mais aussi Katharina, la « mégère apprivoisée » — nous la montre comme ayant été non seulement une « tragédienne ». Plus près de nous, le tempérament volcanique d'une Marioara Voiculescu semble confirmer d'une façon encore plus éloquente les frontières très labiles de l'encadrement dans une typologie ou un emploi restrictif. Sa Salomé, mais surtout la Loulou du cycle dramatique de Frank Wedekind sont à même de relever les dimensions polyvalentes, la trajectoire du tragique au grotesque, de la pureté de la poésie à l'« esthétique du laid ». L'actrice a eu l'intuition de ce qui était spécifique dans cette «monstrueuse tragédie », telle que Wedekind lui-même l'avait définie, avec auto-ironie, le personnage de Loulou étant un symbole de l'être instinctuel nocif, à la confluence du tragique et du grotesque, de la candeur apparente et du cynisme destructif. Un rôle difficile, complexe, semé de pièges, préfigurait, plus de cinq décennies auparavant, les nouvelles virtualités du tragique, ouvrant des voies nouvelles et insoupçonnées à l'art de l'acteur moderne.

Sous l'influence d'idées préconçues, de poncifs, nous conservons parmi les portraits imaginaires que notre subjectivité a construits partant de la contemplation d'une photo, des inflexions d'une voix infidèlement transmise par un disque enroué, l'image faussée d'un grand acteur. Et pourtant, parmi ses sept cents rôles qui infirment un « portrait-robot », Nottara « fit retentir la scène sous l'orage déchaîné de ses passions ; cependant il l'amena sous la loi d'or de *la mesure* ⟨...⟩ à travers la force passionnelle de son jeu, comprimée et canalisée dans les formes d'une grande *discipline scénique* » [3].

C'est ainsi que l'image d'un prototype du « tragédien » nous apparaît différente à un examen plus attentif.

> « Je n'ai cueilli que la tristesse, le frisson,
> il ne m'en reste que le rêve,
> j'ai cueilli les tristesses les plus rares,
> j'ai cueilli le Paradis »
>
> (Emil Botta, *Note*)

S'il y eut un acteur à la vocation pathétique cet acteur fut Emil Botta. Il est l'image de l'acteur-poète, du poète-acteur. On ne saurait le considérer en dehors de l'univers de sa poésie, à travers lequel Emil Botta — l'acteur semble errer en permanence.

Si nous ne craindrions pas de restreindre la sphère de capacité d'Emil Botta à un type quelconque d'acteur, nous nous permettrions de le considérer comme un acteur *expressionniste*. Tout d'abord parce que son jeu est l'expression (dans le sens de l'*Ausdruckskraft*), c'est-à-dire l'accentuation d'une vibration intérieure profonde, contorsionnée, d'une tension existentielle. Ensuite parce que le jeu d'Emil Botta pourrait être mis sous le signe du « cri » expressionniste, d'une sensibilité du type de l'« *O-Mensch* », dans le sens d'une déformation subjective de la réalité, en conformité avec une image intérieure réduite à l'essence.

Un leitmotiv de sa poésie est sans doute la peur :

> « Mon âme, cet enfant
> Embrumé d'aurore,
> M'implore de mourir, de mourir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C'était à l'aube. Une frayeur passa
Flottant sur des cordes, les agitant sur son passage »[1]

L'univers des gravures de Munch peuple son univers intérieur lunaire, le motif poétique de la Nuit sillonnant d'une manière obsédante les régions de sa Poésie et de son théâtre, tel un thème à variations :

« Partout et nulle part, la Nuit océanique ! »
. . . . . .
« Sur ma tombe, si tu daigneras,
Écris-moi d'une écriture claire
Ces simples mots : „Il appartient à la nuit !"
Et ne me loues pas davantage ! »[5]

Au point de vue de la typologie spirituelle-artistique, Emil Botta pourrait être encadré dans ce que Johannes Volkelt appelle « le profond affligé »[6]. N'est-ce pas ainsi que nous apparaît le héros tourmenté de *Fausse accusation* de I. L. Caragiale ? Dans la conception de l'acteur, Ion perd la teinte pathologique tenant du naturalisme et s'élève dans la sphère d'une pureté transcendante, d'un absurde effarant. Et c'est en cela que réside la modernité de son jeu, sa spiritualité élevée, son pathos intériorisé.

Dans le rôle d'Othello, Emil Botta n'a rien mis de l'arsenal des moyens d'expression extérieurs, des clichés qui minimisent le personnage en le rabaissant au plat niveau de la jalousie. Par contre, dans la vision de l'acteur, le héros shakespearien acquiert la véritable grandeur humaine du chef et de l'ami trompé dans sa foi, une pureté outragée, un échec humain profondément tragique dont les « signes » portent, en principal, la marque de l'intériorisation : le cri même a l'air de ne pas se répercuter sur toute l'échelle de son intensité, Othello s'effondre par dedans, son hésitation à nuances hamletiennes est vaincue par la terrible certitude finale, comme si le ciel venait à s'écrouler sur la terre : c'est une catastrophe cosmique que l'acteur-le poète-le penseur-l'Homme transmet au spectateur saisi d'épouvante.

Au milieu d'une société de propriétaires terriens et de marchands, dans la pièce de N. A. Ostrovski *La Fille sans dot*, Emil Botta soutient un combat inégal contre la puissance deshumanisante de l'argent. L'acteur a le courage du pathos, comme une expression de sa révolte contre un monde bâti sur des assises pourries, et souvent il laisse crier son désespoir qui d'autres fois, se mue en humour noir. Kharandichev, tel qu'il a été conçu par Botta, semble errer dans un univers propre, étranger parmi des hommes pour lesquels l'amour d'une femme s'achète, tel une marchandise quelconque.

La vision moderne, épurée de tout élément désuet, nous apparaît à présent comme un noyau de l'aliénation, son héros étant un amalgame de lucidité et de détachement terrestre, un exemple d'homme « superflu » en même temps que préfiguration de l'« étranger » dans un monde hostile.

Emil Botta fut l'acteur qui au cinéma aussi fit preuve du nerf d'acteur de théâtre : il a été théâtral, dans le bon sens du mot. Dans le film *Reconstituirea*, de Lucian Pintilie, plongé dans un monde peuplé de jeunes qui parlaient un argot juvénile, se mouvant avec une aisance de type « ciné-vérité », Emil Botta apportait une tension intérieure, prospectait les profondeurs de son moi, regardait dans les yeux des gens mais, surtout, il regardait « au travers », au-delà d'eux.

« Pourquoi, mon Dieu, pourquoi
dans la danse hilaire de la paillasse en bois,
as-tu planté l'absolue, l'irréelle splendeur ? »[7]

« Le pleur tragique est un pleur sans larmes »

(Radu Stanca, *Tragedia...*)

Du type roumain le plus pur et authentique, Victoria Lipan représente quelque chose de plus que l'héroïne d'un roman de Sadoveanu, étant une partie d'un mythe. L'histoire de la femme qui est partie à la recherche de assassins de son époux — mythe, saga et « suspense », dans l'acception moderne — nous apparaît, grâce à son interprète, l' actrice Olga Tudorache, comme une autre hypostase du tragique.

Brave et tendre à la fois, comme seule peut l'être une vraie femme, Victoria-Olga Tudorache semble animée d'une force insufflée par Némésis : résolue à ne reculer devant aucun obstacle, cette paysanne investie par sa propre conscience de la suprême fonction justicière erre de « station en station » (comme dans un « *Stationendrama* »), guidée par son amour et par sa foi dans la vérité et la justice.

Avec une fine intuition, avec un esprit d'observation aigu, l'actrice a brossé un portrait réaliste en même temps que symbolique : une paysanne à la démarche alerte ou alourdie par la fatigue, parlant sur un ton tantôt brusque, tantôt murmuré, les yeux grands ouverts sur chaque

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

détail rencontré, le regard fureteur, l'oreille tout le temps aux aguets, souriant lorsqu'elle veut écarter un soupçon, afin de ne pas rater sa grande entreprise, Victoria Lipan—Olga Tudorache avance, avance, presque sans arrêt, sans prendre du repos. Mélange d'agitation, d'impatience tendue comme un arc, s'imposant le calme nécessaire pour poursuivre son chemin, l'heroïne acquiert dans l'interprétation de Olga Tudorache la dimension de symbole de l'amour, du dévouement féminin, de la soif de justice,—à sa manière — de l'absolu.

L'atmosphère tragique de ce voyage, dans un paysage naturel et moral désolant, parmi des hommes qui dissimulent derrière un masque banal des envies et des crimes crapuleux, prend les teintes rouge foncé de l'enfer. L'actrice semble ressentir le besoin d'une « décharge » sur le plan du catharsis et même si ses pleurs restent sans larmes, ses yeux contiennent les larmes des veuves du monde entier, cependant que sa voix au timbre profond, son corps tendu, son visage sévèrement encadré par le fichu noir semblent rajeunir comme par miracle : l'équilibre a été rétabli, ainsi que l'annonçait le choreute de la tragédie antique.

Dans un spectacle avec une pièce très différente de l'univers mythique roumain, notamment *L'Effet des rayons Gamma sur les anémones* de Paul Zindel, l'actrice, interprétant cette fois encore le rôle d'une femme seule conçoit son héroïne au milieu d'un univers dérisoire, se situant en dehors de lui ; et chaque fois qu'elle se place à son intérieur le résultat est grotesque. Malgré le handicap d'une création mémorable dans le film portant le même nom (l'actrice Joanne Woodward avait remporté le prix « Oscar » pour ce rôle), Olga Tudorache a créé une hypostase inédite de l'héroïne.

Dans le tableau tragi-comique de la société américaine d'aujourd'hui, l'actrice attaque avec aplomb le motif de la solitude, du besoin de communiquer, lançant un défi au conformisme dans une suite de révoltes, de scènes de désespoir et d'accents d'humour grinçant qui se fondent en un tout harmonieux. Autoritaire et soumise, dure et tendre, criant et chuchotant, tantôt agressive, tantôt apaisante, l'actrice nous présente le portrait d'une femme profondément traumatisée, crayonnant en des tons violents un type de « toquée» qui a perdu la boussole, essayant de se maintenir en un équilibre fragile. La pièce ainsi que les personnages contiennent un noyau de poésie qui transparaît du titre même, métaphorique, de la pièce et que l'actrice découvre et « protège » avec soin. Au milieu de cet enfer typique à la société de consommation, la scène-clef de la conversation téléphonique apparaît tel un symbole du motif de la solitude, l'actrice créant un monologue-dialogue converti en récital : confession et accusation, refus et don de soi, une sorte de « négation de la négation », la scène révèle une ample gamme de moyens d'expression, du désespoir à l'espoir et, de nouveau, au déséspoir.

Olga Tudorache réussit à concrétiser la coexistence d'éléments psychologiques qui apparemment, s'excluent : égoisme et altruisme, esprit borné et compréhension, vacarme et silence, chaos et harmonie. Son heroïne, qui est le type de l'extravertie, a une vie intérieure sinon riche du moins agitée, déchirée entre une existence mesquine, dégradante et un esprit velléitaire.

La dimension tragique du personnage est soulignée par Olga Tudorache avec une spontanéité (élaborée) avec un sûr sentiment du style ressortant de détails qui à première vue semblent dénués de signification, comme serait, par exemple, la préparation minutieuse de son apparition lors de la fête scolaire, apparition au cours de laquelle l'actrice a le courage du clown triste, l'éclat extérieur qui cache les pleurs. Echouée mais non résignée cette mère garde l'espoir de se réhabiliter devant la vie à travers sa fille, la petite Tillie,symbole de la pureté, de la vitalité timide mais victorieuse.

Dure et bornée, Béatrice, surnommée « Béatrice la dingue » est, telle que la conçoit l'actrice, un reflet et à la fois une protestation à l'adresse d'une société qui tue le grain d'humanité. Olga Tudorache a créé l'image d'une infirme psychique qui ne comprend pas ou refuse de comprendre le besoin de pureté, d'élévation, tel que l'éprouve Tillie. D'autre part, l'actrice saisit d'une façon nuancée le besoin de s'échapper de ce monde sombre et malhonnête, dans lequelle elle et ses filles sont obligées de vivre, par le non-conformisme qui caractérise le personnage, en réalité du cabotinage voilant une profonde tristesse.

Le personnage de Béatrice dans la pièce de Paul Zindel pourrait être un argument

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en faveur de la thèse de George Steiner, sur la mort de la tragédie dans le monde contemporain, mais nous estimons que les mutations du concept ne signifient pas nécessairement sa disparition. La tragédie n'est pas morte, elle existe dans de nouvelles hypostases.

« Nous pouvons extraire le tragique de la comédie, tel un horrible moment »

(Friedrich Dürrenmatt)

L'univers grotesque de la pièce de Friedrich Dürrenmatt *La Visite de la vieille dame* est parcouru d'un frisson tragique qui émane des deux personnages principaux : Claire Zachanassian et Ill. Les sentiments des deux amoureux d'autrefois se sont mués en une sorte d'amour-haine (la « *Hassliebe* », de nature strindbergienne) ; le lyrisme et la cruauté se sont fondus en un inquiétant amalgame ; la richesse et la pauvreté forment un contraste cynique.

L'actrice Aura Buzescu a saisi d'une façon précise le caractère allégorique en même temps que la substance humaine de l'héroïne, une Némésis moderne, « immobile comme une divinité en pierre »,telle que l'auteur même l'a définie.Effrayante apparition poétique, « Claire Zachanassian est capable d'agir comme une héroïne de tragédie antique, comme une Medée absolue et cruelle » [8].

L'apparition même de l'héroïne interprétée par Aura Buzescu porte en elle un germe mythique : la majesté d'une déesse ou d'une reine sans couronne, la passion d'une amoureuse, la haine d'une femme qui a été humiliée non seulement par l'homme aimé mais par la communauté toute entière de sa petite ville natale. La justice que Claire Zachanassian se fait seule gagne dans la vision de l'actrice la gradation d'un danger qui s'approche implacablement.Un jeu plein de tension, lucide, cérébral, qu'illuminent par intervalles les flammèches d'un brasier qui ne s'est pas tout à fait éteint.

Le masque qui ne cache pas les traces d'une beauté pleine de vitalité, la taille imposante, cette immobilité menaçante, ce timbre métallique de sa voix, la diction claire avec laquelle elle prononce les mots-allarme, tout cela s'inscrit dans un «code » où chaque élément concorde avec l'ensemble.

La double relation établie par l'actrice, celle avec Ill et celle avec la petite ville (héros collectif de cette comédie tragique), est en un rapport direct avec la relation qu'elle établit avec elle-même : la milliardaire d'aujourd'hui, prête à détruire ce qui avait ruiné sa jeunesse, par rapport à la jeune amoureuse qu'elle avait été (« Güllen m'a transformé en une putain, à présent c'est moi qui le transforme en un bordel »)[9].

Aura Buzescu suggère avec beaucoup de mesure cet « hybris », les contours hyperboliques de l'héroïne, le noyau fantastique conféré par l'aura apocalyptique de cet univers mesquin devenu le terrain d'une tragédie (c'est-à-dire d'une tragi-comédie, comédie tragique, farce tragique). Elle a trouvé le visage et la voix du destin, dans la mesure où le destin est capable d'agir en un pareil univers. Elle est justicière et en même temps arbitraire, et la manière dont l'actrice exprime cela témoigne non seulement d'un raffinement, mais aussi d'une intelligence scénique.

Le tragique, tel que l'actrice l'a « extrait de la comédie » devient en vérité la révélation « d'un horrible moment ». La scène anthologique du « rituel » de l'immolation de Ill est un argument éloquent. La tension semble avoir débordé les limites du supportable, chaque individu à part et la ville toute entière ont atteint un seuil. La seule qui se situe en dehors de ces lois psychologiques humaines est Claire Zachanassian. Aura Buzescu souligne dans cette scène le lien secret, souterrain, entre l'allégorique et l'humain : fascinante dans sa froide majesté, avec des scintillements grotesques elle a l'air de se démembrer, de s'écrouler sous le fardeau d'une souffrance qui l'humanise. On dirait que par son jeu l'actrice a concrétisé l'assertion de Dürrenmatt au sujet de la genèse du tragique de l'intérieur de la comédie, opération qui nous semble difficile dans la mesure où un acte concret est à même de convaincre, d'une façon immédiate, de la justesse d'une formulation à caractère théorique. L'une des explications pourrait être la grande concentration de l'actrice, la longue gestation des « ombres » qu'elle appelle à la vie : « Le personnage interprété me poursuit telle une ombre, me donne des insomnies ⟨...⟩ Soir après soir, les répliques s'entrecroisent dans ma tête pareilles à des épées dans un interminable duel » [10].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Actrice du type cérébral (en une acception positive, qui n'exclut pas la sensibilité), Aura Buzescu pénètre dans l'univers tchékhovien par une voie en quelque sorte rapprochée, évidemment sur des coordonnées qui créent une différence substantielle d'un monde à l'autre, d'une conception à l'autre. Guidée par cette même intelligence scénique toute en finesse, Aura Buzescu a créé une hypostase scénique de l'aînée des *Trois sœurs*, Olga, qui surprend aujourd'hui par sa modernité, anticipant peut-être la vision contemporaine du théâtre tchékhovien.

Le metteur en scène Moni Ghelerter avait tracé avec une remarquable force de pénétration les « portraits » des trois sœurs, Olga étant celle qui avec la sagesse de l'expérience prononçait des répliques-clefs, par exemple cette réplique finale : « Si nous pouvions savoir ! Si nous pouvions savoir ! » qui dégage la perspective, constituant une fin « ouverte ». Le portrait moral et spirituel de Olga s'harmonise avec son portrait physique : un aspect presque austère, éclairé parfois d'un mince sourire au coin des lèvres, un regard tantôt scutateur, tantôt résigné, derrière des lunettes qui lui confèrent par moments un air sévère. Une tenue qui tantôt est rigide, tantôt trahit le besoin d'un rapprochement, d'une étreinte, comme dans la scène de la confession des trois sœurs, étreinte qui devient le symbole du besoin de communication, de la solidarité dans l'espoir.

Aura Buzescu accentue le motif dramatique (et poétique) de l'attente, de l'espoir, par des éléments d'une expressivité avérée : des passages lents, mais parfois aussi brusques, d'un état à l'autre (ce qui dans le théâtre de Tchékhov donne naissance à un effet étrange, dans un flux apparemment lent, avec des accumulations non spectaculaires). De même, les relations établies avec les autres, avec l'espace, avec les objets (en ce point l'analyse sémiologique de Jan Kott nous semble particulièrement nuancée [11]), le rapport entre la parole et le silence (la pause étant considérée par l'actrice comme un surplus de densité dramatique). Les paroles sont rythmées sur un discours équilibré avec certains accents expressifs qui soulignent leur potentiel émotionnel et significativ. Ainsi est créé un pont qui relie le critère intellectif-rationnel dans la communication de l'idée avec le critère affectif-sentimental quand il s'agit de nuancer les significations. En ce sens, nous ne saurions intégrer Aura Buzescu dans la famille des acteurs cérébraux sans parler de sa sensibilité typiquement féminine, qui réchauffe et colore la lucidité, du tout virile, de l'actrice.

Dans la pièce *Ceux de Dangaard* de Andersen-Nexë, Aura Buzescu interprète un personnage bâti en métal dur, avec une volonté implacable, une femme altière, avec un sens de la propriété développé, faisant partie de la famille des personnages de Gorki, très ressemblante à Vassa Jeleznova. Cependant, une lumière nordique, une froide et étrange chaleur semblent l'envelopper par moments. Madame Bohn, mère et administratrice de la ferme, doit lutter contre des inimitiés cachées et ouvertes, se servir d'armes secrètes et visibles. L'actrice diffère avec une grande subtilité le comportement avec son entourage : elle est sévère ou faible quand il s'agit des membres de sa famille, inexorable et enjôleuse avec ceux du dehors, si les intérêts de la ferme l'exigent.

Le noyau tragique de l'héroïne réside dans sa solitude, dans la lucidité avec laquelle elle juge ceux qui la guettent dans le déferlement de forces négatives qui débordent son besoin de protection et de chaleur humaine. L'actrice a réalisé un portrait réaliste, aux contours nets, contribuant à l'atmosphère générale sombre, oppressante, où luit de temps à l'autre l'étincelle timide d'une humanité blessée. Comme dans ses autres rôles, Aura Buzescu fait preuve d'une grande force de concentration, de sobriété, économie de moyens d'expression, déployant un jeu « classique », dirions-nous, dans le sens de l'équilibre.

✧

« Le sublime est un écho de la grandeur des pensées »

(Tratatul despre sublim)

Antigone, telle qu'elle fut créée par l'actrice Leopoldina Bălănuță, est le type de tragique de la force volitive [12], tout en offrant l'image de l'archétype défini par Hegel. La dimension fondamentale de l'héroïne tragique conçue par l'actrice nous semble être *le calme*.

Un calme pareil à celui des eaux profondes qui cachent des remous abyssaux. Un calme qui illumine un visage serein dans lequel la résolution, la fermeté donnent au regard son éclat, à la tête son main-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tien altier, à la bouche une articulation claire, appuyée, à la voix le timbre grave du bourdon.

Antigone nous apparaît de la sorte, avec des implications multiples et des enchaînements éloignés dans l'évolution de l'humain [13]. Grandeur pleine de simplicité, vitalité, soif de vie, de la jeune fille, soif d'amour, d'accomplissement. Leopoldina Bălănuță pense, parle, se meut, en conférant une noblesse spirituelle à son héroïne, en dehors de la zone de l'emphase ou de la déclamation. Elle établit avec Créon une relation de héros tragique à un autre héros tragique. La loi humaine et la loi de la cité se confrontent dans une gradation pleine de tension, en humanisant l'archétype de la tragédie antique, en le rapprochant de la spiritualité contemporaine, en faisant dégringoler la tragédie de ses cothurnes, mais en ne perdant rien de l'intensité de la majesté tragique.

L'intelligence scénique aide l'actrice à découper avec clarté les idées essentielles, à en souligner les accents, à établir un rapport harmonieux entre le protagoniste et le chœur. Dialogue avec le destin et soliloque, à la fois, les vers à valeur d'aphorismes transmettent aux spectateurs d'aujourd'hui — avec lucidité et pathos authentique — la foi dans la vérité, dans l'homme, dans la justice.

L'héroïne apparaît baignée dans une grande lumière même lorsque les ombres de l'enfer s'approchent. L'actrice a le don d'orchestrer, si l'on peut dire ainsi, le motif de la paix, telle une hypostase moderne du tragique.

C'est encore le motif (éternellement humain) de la foi qui paraît dominer la création de Leopoldina Bălănuță dans la pièce *Matca* (La Source) de Marin Sorescu. Cette fois-ci dans un univers mythique d'une structure différente, qui prend la forme d'une parabole dramatique. L'aventure existentielle d'Irina, « la dernière des femmes enceintes » de ce monde, symbolise une genèse au milieu d'une apocalypse. Le frisson tragique est contenu dans la volonté même de l'héroïne de vivre, de survivre, de vaincre les éléments déchaînés : « S'il n'existe qu'un seul espoir, il doit y avoir aussi la moitié de cet espoir ⟨...⟩ Et la moitié de la moitié... » En ce sens, on peut parler d'un « tragique optimiste », du moment où l'enfant en tant que fondation, la naissance en tant que édification confirment le triomphe. L'actrice élève ses mains au-dessus de l'univers des eaux, en exhortant l'enfant nouveau-né : « Respire, allons, respire, respire ! » [14].

À cette situation limite correspond un tragisme qui sépare, pareillement aux deux faces de Janus, le symbole de la vie du symbole de la mort : l'arche-cercueil, l'étoile suivie des yeux par Irina cependant que l'eau lui est montée jusqu'à la gorge. L'éther = vie, le tellurique = mort.

Leopoldina Bălănuță est convaincue que son métier d'actrice « qui est l'un des plus terribles ⟨...⟩ devient sublime lorsque dans son périmètre entre cette aventure illimitée de l'esprit qui est de parcourir des destins aussi différents que possible » [15].

Et c'est toujours ce germe vivace de l'espoir, même s'il palpite avec timidité, qui est contenu dans le message adressé par l'actrice dans le rôle de *Deux sur un balançoire* de William Gibson.

Guidée par la lumière de son amour, l'héroïne, Gittel, trouve la force de traverser ce tunnel de la solitude qu'est la vie dans une grande métropole. Deux solitudes semblent s'être rencontrés pour se séparer. L'actrice fait preuve d'une grande vitalité, déploie beaucoup d'energie dans le rôle d'une femme qui lutte pour conserver son amour tout en restant très lucide, ce qui l'empêche de perdre tout espoir (même lorsqu'elle a perdu ses illusions).

Le tragique de l'héroïne consiste dans sa quasi certitude qu'il ne s'agit pas d'un lien spirituel viable, qu'il existe une autre « elle » (l'épouse), que l'échec professionel a lieu en parallèle avec l'échec sentimental. Toutefois, cette certitude ne l'empêche pas de dépenser son énergie, d'afficher ses sentiments — d'amour ou de désenchantement —, de chercher, de s'agiter, de risquer des « scènes » de désespoir.

Par l'intensité de sa vibration (qui ne correspond pas en tout à ce qu'on a appelé « identification ») Leopoldina Bălănuță efface la sensation de drame banal que dégage parfois la pièce de W. Gibson, l'actrice conférant à ce « *story* », plutôt insignifiant, la signification d'une grave expérience humaine. Elle interprète le rôle avec la vigueur d'une véritable « tragédienne », bien que, à chaque instant, on puisse ressentir un défaut d'« étenchéité » de l'interprète vis-à-vis de son personnage. Il

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s'agit d'un autre genre de « distanciation », amalgame entre la sympathie pour l'héroïne interprétée et la distance critique établie par l'actrice.

D'un métier qu'elle tient pour « terrible », l'actrice Leopoldina Bălănuţă a atteint le noyau et nous fait aussi part, à nous, spectateurs, de sa beauté.

◇

> « L'unique sentiment dont il peut être question dans le cas de l'acteur en est un purement d'attitude et tout naturellement capable de s'associer aux orientations de l'intelligence »
>
> (Tudor Vianu, *Arta actorului*)

S'il est vrai que la lucidité est une coordonnée fondamentale du jeune acteur, la capacité de problématiser en se cherchant soi-même dans l'essence du personnage interprété est un trait caractéristique de l'acteur Ştefan Iordache.

Des personnages tels que Raskolnikov ou Hamlet constituent une exploration des zones les plus secrètes de l'univers intérieur, de véritables « vivisections » auxquelles rien n'échappe. L'interprétation de Hamlet correspond à la vision novatrice de Dinu Cernescu, lequel s'est proposé de réaliser un spectacle politique, le rôle transcend sur un plan supérieur de généralisation philosophique et éthique, l'acteur vit intensément le drame individuel, dans un contexte d'aliénation. Dans la scène anthologique de son dialogue avec la reine Gertrude, l'acteur n'hésite pas à être pathétique, se plaçant par là dans la galerie des vrais acteurs « de tragédie ». Ştefan Iordache ne joue que « l'un des Hamlet latents dans ce "superdrame" », comme dit Jan Kott [16], mais un Hamlet du grand Anglais, en même temps qu'un Hamlet qui serait nôtre, un Hamlet de l'homme du XXe siècle, enrichi de notre contemporanéité, ainsi que précise l'exégète. Un Hamlet victime du drame du pouvoir politique, des intrigues de cour, qui est guetté aux coins des galeries obscures.

Tel qu'il est incarné par l'acteur Ştefan Iordache, Hamlet est une figure tragique, dont la grandeur ne réside pas dans la volonté mais dans la tension de la recherche, pouvant être comparé de ce point de vue à cet autre chercheur infatigable de la vérité, à Œdipe. Cette *tension* qui caractérise son jeu est par moments insupportable et épuisante, mais c'est justement ce qui fait que le choc, le catharsis devient efficace. L'acteur violente le spectateur (tout en se violentant soi-même) l'impliquant par le caractère particulier de ce qu'il communique.

Dans le spectacle *Viziuni flamande* (Visions flamandes) le rôle du roi de la pièce *Escurial* de Michel de Ghelderode acquiert, grâce à l'interprétation de Ştefan Iordache, des accents tragiques puissants, aux teintes grotesques, faisant miroter l'univers glacial de l'écrivain flamand. L'acteur y opère avec des *essences*, il ne prononce pas de paroles mais des *idées-force* du genre de celles dont parle Lucian Blaga, en se référant au nouveau style [17]. Le jeu de la gloire et de la mort le consume jusqu'à l'exténuation, et il en transmet la sensation aux spectateurs. Il y a un curieux mélange de lucidité et d'abandon qui situe Ştefan Iordache parmi les acteurs conscients du fait que le théâtre signifie, avant tout, un don total de soi-même en même temps qu'une sévère rigueur intellectuelle.

Dans la pièce *Les Émigrants* de Slavomir Mrozek, l'acteur pénètre avec assurance dans la zone du grotesque, du sarcasme grinçant. Le tragique du personnage est enveloppé soit dans un scepticisme souligné avec auto-ironie par l'acteur, soit dans des tirades d'une bouffonnerie tragique, auxquelles il ne croit même pas et qui trahissent la tragique solitude du personnage. Les dialogues-monologues de AA, caractérisés par un brillant illusoire s'opposant à l'indigence intellectuelle de l'autre, de XX, apparaissent dans l'interprétation de Ştefan Iordache comme de véritables leitmotive d'une « philosophie » de fainéant, émanations du cynisme, de la déshumanisation. L'acteur caractérise son personnage par des moyens stylistiques unitaires : la rhétorique du verbe est en concordance avec l'emphase des gestes, trahissant souvent l'angoisse, la désorientation, l'isolement.

Son tempérament impétueux tout comme sa capacité de se détacher de son personnage confèrent au jeu de Ştefan Iordache l'empreinte d'un style. Il constitue le prototype moderne du *héros* (emploi fondamental du théâtre), doué surtout d'une tension de la lucidité qui fait partie sans doute des hypostases contemporaines du tragique.

◇

Un trait du théâtre contemporain, qui consiste dans *l'implication* du spectateur,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constitue assurément une coordonnée essentielle de la communication dans le sens de *communion*.

Dans la tragédie, le héros est totalement angagé, ses actes sont définitifs, engrenant l'univers entier. Le héros tragique nous transforme en *complices*, alors que le héros du drame fait de nous de simples témoins [17].

L'acteur d'aujourd-hui a compris la signification de cette « complicité » qu'il « provoque » surtout par la lucidité et la tension de son jeu, par le *sentiment tragique* assumé d'une façon *consciente*. Ce qui fait que l'interprétation du héros tragique dans le théâtre contemporain soit dénuée de l'emphase, du ton rhétorique, déclamatoire qui caractérisent un style de jeu vétuste, ainsi que de l'identification dans le sens d'une reproduction naturaliste des signes extérieurs de la situation tragique.

Un nouveau rapport apparaît de la sorte entre signifié et signifiant, entre connotation et dénotation, expliquant les « ouvertures » de l'œuvre littéraire dramatique et du spectacle théâtral. Il est fort difficile (sinon impossible) de pouvoir « reconstituer » le frisson tragique des grands amphithéâtres de l'antiquité, l'intensité de la violence du théâtre élisabethain, le « plaisir » tragique du classicisme français.

Ce que généralisent sur un plan théorique supérieur Aristote et Horace, Boileau, Diderot ou Lessing ce sont des préceptes qui renferment en eux la richesse d'une expérience théâtrale unique. La nature éphémère de l'acte créateur spécifique au théâtre, cet instant unique qui peut déclencher l'écho du « bel instant » suprême auquel aspire Faust, est, en fait, une spirale ouverte vers l'infini, une « œuvre inachevée ».

Le héros tragique, qu'il s'agisse d'Œdipe ou de Phyloctète, de Lear ou de Phèdre, de l'Oncle Vania ou de Gelu Ruscanu, de Woyzzeck ou du fou Ion, exprime à travers l'art de l'acteur des destinées différentes, atteignant en quelques heures à *l'absolu* qu'un autre poursuit durant une vie entière, ainsi que l'a suggéré, d'une manière si plastique, Albert Camus.

L'acteur contemporain nous permet de « voir des idées », d'en pénétrer les significations, de nous obséder en nous impliquant dans le spéctacle. Le spectacle théâtral contemporain acquiert, en ce sens, une dimension socio-psychologique à part : celle du *public en tant que participant*, car quelle autre nom pourrait-on donner à cette « complicité » du spectateur avec le héros tragique ?

« Complicité » que nous retrouverons sous le signe de la « Muse tragique », errant à travers l'univers de l'acteur-poète Emil Botta :

« Sur les montagnes,
qu'à grand-peine, seuls les pins rampants atteignent,
Électre vint, du rêve et du néant,
la nuit, avec ses longs cheveux de mariée,
l'énigmatique forêt est un infortuné Oreste ».

Notes

[1] RADU STANCA, *Interiorizare și exteriorizare în arta actorului*, in *Acvariu*, Cluj-Napoca, 1971, p. 193.

[2] TUDOR VIANU, *Noțiuni*, in *Scrieri despre teatru*, Bucarest, 1977, p. 197.

[3] *Ibidem*, p. 197.

[4] EMIL BOTTA, *Versuri*, Bucarest, 1971, p. 140.

[5] *Ibidem*, p. 160, 205.

[6] JOHANNES VOLKELT, *Estetica tragicului*, Bucarest, p. 142.

[7] EMIL BOTTA, *op. cit.*, p. 222.

[8] FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Besuch der alten Dame*, in *Komödien*, vol. 1er, Zürich, p. 342.

[9] *Ibidem*, p. 309.

[10] M. RADNEV, *Aura Buzescu, portret*, in *Teatrul*, 1960, 2, p. 52.

[11] JAN KOTT, *In welchen Zeichen spricht das Theater*, in *Theater heute*, 1970, 3, p. 3.

[12] JOHANNES VOLKELT, *op. cit.*, p. 149.

[13] *Ibidem*, p. 162.

[14] MARIN SORESCU, *Matca*, in *Setea muntelui de sare*, Bucarest, 1974, p. 125, 127.

[15] LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ, *Mărturii de creație*, in *Teatrul*, 1979, 7—8, p. 42.

[16] JAN KOTT, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, 1962, p. 74.

[17] LUCIAN BLAGA, *Noul stil*, in *Zări și etape*, Bucarest, 1968, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La démarche présente à l'ambition de légitimer une sous-discipline de la sémiotique : la chronosémie. Conçue comme une modalité d'aborder le temps dominée par la perspective du signe, la chronosémie a pour objet les coordonnées temporelles dans leur hypostase significative, plus précisément les signes qui résultent de la corrélation des signifiants-unités temporelles avec les signifiés que chaque culture leur attribue en fonction de la manière dont elle perçoit et représente le temps.

Il y a trois décennies déja, depuis que le fondateur de la proxémique, E. Hall, suggérait la possibilité de traiter le temps d'une perspective sémiotique; mais les idées avancées n'ont pas atteint, jusqu'à présent, la cohérence d'une théorie.

La nécessité de construire une réplique de la proxémique qui étudie les systèmes de signes temporels est justifiée tant par le fait que la perception du temps et de l'espace est subordonnée aux mêmes lois générales que par le fait que, dans l'acte de la perception, le sujet convertit couramment les structures temporelles en structures spatiales.

Si l'on admet que l'opposition primordiale qui s'établit entre les différentes représentations couvertes par la catégorie de temps c'est l'opposition temps physique-temps psychique, on admet implicitement que le temps psychique est l'objet de prédilection de la chronosémie.

Dans l'article *Le Langage et l'expérience humaine*, E. Benveniste apprécie que le temps psysique — continu, uniforme, infini et divisible d'une manière aléatoire — est objectivé en temps chronique — le temps des événements, temps qui admet une considération bidirectionnelle. La possibilité de sa considération bidirectionnelle, en fait la capacité de dépasser l'unidirectionnalité du temps physique, situe le temps chronique entre les représentations temporelles subjectives.

C'est toujours Benveniste qui observe que toutes les cultures manifestent la tendance à superposer au temps chronique un temps socialisé, temps socialisé par lequel l'auteur entend le temps du calendrier, segmenté en fonction de la récurrence de certains phénomènes naturels et disposé d'un côté et de l'autre d'un moment axial équivalent au point 0.

CONSIDÉRATIONS CRITIQUES SUR LE SPECTACLE DE FOLKLORE CONTEMPORAIN

Irina Nicolau, Speranța Rădulescu

Le temps du calendrier est mesuré sur la base d'un répertoire d'unités dépendantes plus ou moins des rythmes de la nature.

La description des catégories de temps proposée par Benveniste est donc la suivante :

temps objectif — temps physique
temps subjectif — temps chronique
— temps socialisé, le temps du calendrier

Notre contribution à cette description découle du caractère spécifique de la recherche sémiotique, qui révèle dans la pratiques socio-historique des systèmes signifiants. De cette perspective, on peut mettre en évidence les réponses culturelles reçues par les problèmes du traitement bidirectionnel du temps chronique, ainsi que celles qui concernent le jalonnement du temps chronique par le temps du calendrier.

Le traitement bidirectionnel du temps chronique se traduit dans l'appréciation rétrospective ou projective du temps, opération qui suppose une série de déformations subjectives — compressions et dilatations —, les lois de la perspective spatiale ayant des correspondances dans les lois de la perspective temporelle. Il convient de remarquer que dans les cultures traditionnelles la rétrospective et la prospection du temps ont imposé la spécialisation de certains individus qui, par le rôle assumé, s'exposent en entrant en contact avec des hypostases du temps autres que le présent. Cette spécialisation représente

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la dispense que la collectivité accorde à certains individus, dispense de traiter le temps de façon bidirectionnelle, devenant ainsi des conservateurs de mémoire et des devins de l'avenir. L'Egypte antique offre un modèle de formalisation en ce sens.

Dans bien des cultures traditionnelles ont été créés des systèmes d'interdictions tabouistiques autour du passé et de l'avenir. Dans ces cultures, la référence à l'avenir est un hybris, un geste de défi envers les dieux, une tentative d'influencer le cours prédestiné des événements.

Le rite est une modalité d'exorcisation des forces maléfiques provoquées par les pratiques de divination. Une autre modalité d'éviter ces risques est celle d'ignorer l'avenir. Pour les Indiens Navaho, par exemple, « time is like space, only the here and the now is quite real, the future has little reality to it » (E. Hall).

Pour les mêmes raisons, l'actualisation du passé peut avoir lieu uniquement dans des conditions de temps et d'espace spéciales. Dans la pratique d'initiation, le néophyte est informé, entre autres, sur l'origine de l'homme, sur le passé de ses ancêtres, etc., la mythologie et le rituel intercédant le contact de l'individu avec *illo tempore*.

L'idéologie du passé et de l'avenir est objectivée dans les plus divers niveaux culturels. Au niveau de la langue, les temps du verbe, les aspects du verbe, l'adverbe fournissent à la chronosémie des données signifiantes. Dans un autre plan, le culte des ancêtres, les rites de passage, les conceptions prédéterministes exprimés plus ou moins explicitement constituent pour la chronosémie un vaste champ de travail. À leur tour, la structure et les relations de famille peuvent contribuer à la compréhension de la conception sur le temps partagée par une communauté humaine. La famille de filiation, par exemple, exprime une conception unidirectionnelle du temps, tandis que la famille égocentrique représente une conception bidiréctionnelle du temps, l'individu se plaçant dans un point axial et ayant une double perspective : vers les aïeux et vers les successeurs.

Un premier domaine d'investigation pour une chronosémie mise au service de l'anthropologie culturelle représente le calendrier — grille de mensuration projetée sur le temps chronique. Certaines unités temporelles du calendrier sont déterminées par l'observation de la récurrence des phénomènes naturels (jour, mois, saison), tandis que d'autres sont établies par pure convention (seconde, heure, semaine, trimestre, quinquennal, décade, centenaire, millénaire, ère). La constitution du calendrier, tenant compte exclusivement du cycle de la lune ou des rapports de celui-ci avec la période de révolution du soleil, indique sur l'occupation de la communauté qui l'a conçu : collectivité de chasseurs-navigateurs, attachée aux astres de la nuit, ou collectivité d'agriculteurs, attachée au soleil. Les dénominations des mois, des jours, des moments du jour, constituent autant de systèmes de signifiants qui se prêtent à l'analyse de la perspective de la chronosémie.

Les unités temporelles du calendrier cumulent des connotations déterminées par les événements qui se trouvent à l'attention de la société, de l'histoire de l'art, de la religion, etc. Par exemple « le siècle des lumières », « la période de la dynastie Ming », « l'année internationale de l'enfant », « la semaine sainte », etc.

Le jour est l'unité avec le plus ample registre de connotations. Ainsi, le jour du 1er janvrier 1979 — un signe articulé dans les monèmes : jour, mois, année, ère — est en même temps : une date de calendrier, premier jour de l'année fête nationale de Cuba, fête de saint Basile, fête de ceux qui s'appelent Basile-éventuellement repère temporel pour l'éciné ance de certains termes, commémoration de certains événements, etc.

L'une des caractéristiques de l'époque contemporaine c'est la violence de l'impact entre les cultures, la rapidité avec laquelle les culturelles prennent connaissance l'une de l'autre. Dans ces conditions, les processus de traduction culturelle, de transposition sémiotique, sont handicapés par la transmission de la communication d'une trop grande quantité d'information. Les cultures soumises aux pressions informationnelles se trouvent dans la situation d'insérer des paquets culturels par cumul additif, sans avoir la possibilité d'assimiler et d'intégrer l'information dans leurs modèles culturels. Leur temps chronique s'enrichit avec des termes prélevés du temps chronique des autres cultures. La simple adoption du calendrier grégorien détermine de grands troubles dans les systèmes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sémiotiques temporels. Ces perturbations entraînent la généralisation de quelques modèles de comportement culturel où le temps est aussi impliqué. Par exemple, le *outsider* de la société industrialisée prend connaissance des normes réglant la communication téléphonique et implicitement des heures entre lesquelles il peut téléphoner sans affecter le budget-temps du partenaire. Dans le nouveau contexte social, il doit d'ailleurs reconsidérer beaucoup d'autres données de sa conduite temporelle. Ainsi, le paysan fraîchement intégré dans la ville réitère les événements cérémoniels à d'autres coordonnées temporelles. La durée du développement de la noce se modifie, en se comprimant de trois-quatre jours, à un jour ou deux. Les déviations temporelles s'amplifient encore davantage dans la situation de sa représentation scénique.

Le cérémonial de noce est un phénomène culturel complexe qui orchestre une grande diversité d'événements consumés dans des plans spatiaux et temporels différents. Sa transposition scénique le soumet à des déformations affectant la durée autant que le nombre et la succession des actes qui le constituent. La fonction et le caractère sacré du temps cérémoniel sont incompatibles avec la représentation scénique. Une fois abolis, on crée la possibilité du libre traitement du temps et des éléments qui le structurent. D'ailleurs, le spectacle dispose de son temps propre, avec sa dimension et son emplacement, temps qui entre en concurrence avec celui du cérémonial.

Une première série de modifications a pour but la diminution de sa durée effective de développement et s'opère par :

— la sélection des plus significatifs moments du cérémonial, moments doublés en général de textes, et

— la conservation des noyaux stables, formalisés des actes et des textes cérémoniels à l'exclusion des autres.

Une autre série de modifications s'exprime dans la disposition en succession des événements et des textes qui se consument simultanément, dans des plans spatiaux différents, disposition qui, d'un côté, modifie leurs voisinages immédiats (la chanson de la mariée s'exécute après la chanson du marié, étant suivie immédiatement par la chanson d'adieu, etc. et d'un autre côté détermine la dilatation de la durée globale.

Les modifications temporelles significatives découlant de la représentation scénique des faits de folklore peuvent être mises en évidence aussi dans un autre type de spectacle, que nous allons nommer ici additif. Celui-ci comprend — selon des critères établis en fonction du message global et de la qualité du public — des textes folkloriques musicaux-poétiques et musicaux-chorégraphiques prélevés des contextes les plus divers, cérémoniels ou non cérémoniels. Le critère de mise en série n'est pas imposé par quelque règle de regroupement des textes folkloriques dans la culture populaire ; mais, au niveau de certaines séquences du spectacle, les juxtapositions ont comme modèle des juxtapositions révélées par la pratique folklorique (exemple : *doina* — danse du répertoire pastoral). La succession est subordonnée aux principes de la variation et du contraste.

En vue de l'accomodation scénique, les textes supportent des altérations qui consistent en :

— l'abolition de la fonction qu'ils détiennent dans le contexte folklorique ;

— le détachement du complexe de certaines manifestations folkloriques syncrétiques plus amples, qui les incluent, ayant pour conséquence le déséquilibre structural et la modification au moins partielle de leurs propriétés ;

— la diminution de son registres variationnel par l'accentuation de sa stabilité formelle.

Ces altérations concourent à la réduction de la quantité d'information que les textes véhiculent. Dans l'intention de compenser cette perte et de les fortifier, on recourt à une série d'artifices dont certains visent directement ou indirectement la durée effective de développement.

Modalités pour fortifier le texte :

a) modalités qui visent la structure :

— introduction ou grossissement de l'accompagnement orchestral

b) modalités qui visent le temps de développement :

— compression du temps de développement par l'accélération du temps

c) modalités qui visent la structure et le temps de développement :

— introduction ou augmentation du nombre des interludes instrumentaux et refrains

— tronçonnement.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'introduction ou le grossissement de l'accompagnement orchestral poursuit l'accroissement de la densité informationelle des textes. Les modifications d'ordre structural sont impliquées, sans être obligatoires, dans le plan du temps de développement des textes.

L'accélération du temps s'applique spécialement aux textes musicaux-chorégraphiques. Elle a pour but l'accroissement de la densité informationelle des textes, densité diminuée par le détachement des contextes folkloriques et par la restriction de leur registre de variation. La modification s'opère au niveau de la structure et a pour conséquence la déformation par compression de la durée.

L'introduction ou l'agrandissement du nombre des interludes instrumentaux et des refrains — appliquée de préférence aux textes musicaux-poétiques appartenant au genre lyrique — poursuit l'augmentation de la quantité globale d'information. L'altération structurale mène à la dilatation du temps effectif de développement des textes.

Le tronçonnement — pratiqué spécialement au niveau des textes musicaux-poétiques du genre épique — est motivé par la tentative de prévenir la saturation du public devant un stimulus sonore insuffisamment varié et excessivement prolongé. La déformation vise la réduction du temps de développement et se répercute dans le plan de la structure des textes.

Le même texte folklorique peut être soumis simultanément à plusieurs types de déformations temporelles, étant prépondérantes celles qui visent la compression de la durée de développement.

Il en resulte que les déformations temporelles des textes folkloriques déterminent obligatoirement des réorganisations structurales ; mais que la réciproque n'est pas toujours valable.

Une étude détaillée des signifiants-unités temporelles propres au spectacle de folklore pourrait, d'un côté donner, une mesure des possibilités de la chronosémie et, d'un autre côté, contribuer à l'éclaircissement de quelques problèmes reliés à la pratique de la valorification par le spectacle de la culture populaire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ON THE "SYNTACTIC FLEXIBILITY" IN ROMANIAN FOLK MUSIC[1]

Corneliu Dan Georgescu

"Music is not an international language. It consists of a whole series of equally logical but different systems... Fortunately, music does seem to be a universal need."[2]

1. In temporal arts (dance, theatre, music), which are more or less rigorously ascribed the characters of a "language"[3], we may define an own "grammar" and, implicitly, a "morphology" and a "syntax"[4]. We shall not expound or comment here similitudes or differences of principle that may be observed with dichotomics of different operational range, e.g. "morphology/syntax" or "paradigmatic axis/syntagmatic axis", "structure out of time/structure in time"[5], "competence/performance"[6], etc., but only recall the essence of the simplest differentiation — made, evidently, for an analytical aim — on a mobile reality that may be surveyed both from the standpoint of the "inventory" of materials ("vocabulary") and that of the relations governing the succession in time, the actual existence of these elements of vocabulary, i.e. the "syntactic relations". In what follows, we shall deal with the second view and rely on the basic contribution to the study of syntax[7] in music of the composer and musicologist Ştefan Niculescu. Thus, by defining syntactic phenomena[8], he identifies four distinct irreductible syntactic categories (monody, homophony, polyphony, heterophony)[9]. Then he undertakes the study of the relations between two "proximate terms" with respect to identify/change or succession/coincidence; he also defines the relation between syntax and musical form[10], examines the location of the four syntactic categories in three "auditive areas" (i.e. of detail, of agglomeration and of rarefaction)[11], the relation between an "abstract syntax" and "real syntaxes"[12], and the eventual combinations between syntaxes[13].

2. Reverting to the study of the relations between two "proximate terms" of a "musical language"[14] (let A, B, C, D, ... be a sequence of such terms, which represent distinct rhythmic — melodical entities[15]), we shall only state in very general terms the possibility of investigating the types of relations established between these terms, the quality of these relations; in other words, we may formulate such questions as: 1) Does A imply directly B?; 2) Is the order of terms unchangeable (Is AB equivalent with BA?)?; 3) Are the couples AB, AC, AD equivalent? These three criteria for determining the type of relations between "proximate terms" would define such qualities of syntax as "strict causality" (or non-causality), respectively "symmetry" or "non symmetry", "monovalence" or "polyvalence". Further study at this level (which, no doubt, does not exhaust the problem of the quality of syntactic relations, but only outlined a viewpoint that could render the data formulated by Ş. Niculescu complete) would establish the degree, the exact quantity of these parameters (e.g. the probability of order AB to occur as compared to BA). In this case, the limit situations would be, in terms of an "abstract syntax", for a probability of occurrence 1/0 — a "strict" syntax, whereas for equal probabilities of occurrence — 0.5/0.5 — a "bivalent" (respectively polyvalent) syntax. Between these extremes lie the "real syntaxes" which have a high degree of flexibility, elasticity and mobility. Study of the distant effect of such relations (in the sense of a Markovian chain) could also provide significant data for the study of musical syntax. In this case, the study of the relation between two "proximate terms" would have to be extended. (This problem could be reformulated by considering terms in relation of 0 degree — "simultaneous", 1 — "proximate", 2, 3, 4, etc., which would lead to a "net of relations".) It is on the quality of these (strict, flexible, inexistent) relations that the "temporal tension" of the

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

discourse (maximum for the first case and null for the last) depends.

3. In a previous study[16], I have defined the so-called "atemporal" (or non-evolutive, non-transformational, non-directed) "music", where several characteristics were eventually considered, for their most part (but not exclusively), to be a possible consequence of this type of "polyvalent syntactic relations" (A static, linear, predictible aspect of the musical discourse, monotony, lack of "surprise", of the "new information" at various structural levels — or, on the contrary, an excess or "new information" which would be conductive to an "iterative", respectively "progressive" principle in the formation of the musical idea[17], the lack of "directivity", dramaturgy, evolution, "temporal becoming"; the absence or normally perceptible landmarks, of "foresight reference points" necessary for an "orientation in time"; the existence of several "structural discontinuities" —lack of "continuous bounds", between the micro- and macrostructure; "flexible grammatical articulation", "detachment from the context" — by rarefaction or other procedures; ample unfolding of a structure that may represent an infinite process, even if it has a conventional "beginning" and an "end"; unitary expressive climax). The notion of "polyvalent syntax" is included implicit or explicit in most of these characters[18].

4. In the study of "atemporal music" it appears improper to make a distinction of principle between folk music and "learned art", as the study dealt with basic psycho-physical data of perception in music — which was considered to be an "objective sound phenomenon" recepted by an "ideal audience": the analysis of the aspects of the creation process (including, for instance, the intentionality of the author — whether known or anonymous), notation systems, ways of interpretation or aesthetical, social-historical data were eschewed at the time. On the same occasion, I have stressed the psychological implications of this "atemporal music", its relation with a certain conception on time, all while attempting at a justification of its effects within a limited framework of such notions as anisotrophic structure of time (irreversibility)[19], cyclic time/linear time[20], "causal chain"[21], perception of succession and duration as instinctive elements of perception in time[22], as well as the systematic distorsion of this perception which, in music, leads to a contrariety in listening of an "analytic" type and substitutes an own ethos of probably older age than the one conservative in post-Renaissance European music. What should be emphasized is that the "flexibility of syntax" is paramount in outlining this "atemporal music" as it is basically involved in the production of a specific psychic effect[23].

5. Constantin Brăiloiu is among the first world musicologists to have grasped the existence of these "flexible syntactic relations", which he called "functional indifference"[24], with special reference to the "functionalism" of the pentatonic and pre-pentatonic melodic system[25] (where more or less systematic observations crop up[26]). However, considering the extension of the investigation area of this phenomenon from the melodic or architectonic level to the musical syntax, it appears more convenient to adopt the terminology suggested above ("polyvalent" or "flexible" "syntactic relations", "syntactic flexibility" respectively), as "functional indifference" proper would represent only a particular (and still debatable) case of this type of relations.

6. Among the ranges covered by these "polyvalent" or "flexible syntactic relations" in Romanian folk music let us mention at the architectonic level — the relations between cells, motives, phrases, the position of the incipient or cadential core, of the refrain or other form sequences of specific function, the quantity and order of the elements in a formal scheme[27]; at the rhythmic agogic-level — the succession of the two basic values in a bichron giusto-syllabic system, their precise duration, the location of breaths, of pedal point, the change of tempo in a *rubato* rhythmic system, the value of the metronomic pulse or the slope of the speeding up tempo in dance music, etc.; at the melodic level — the relation between melodic shape and modal structure, specific functionalism[28], oscillation of the steps of the mode, of the *ambitus* and cadences, the relation between melody and harmonic accompaniment, etc. or — regarding folk music as a component of a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

synchretic phenomenon — in the relation between text and melody in vocal music (from the standpoint of coupling, overlapping of sub-units[29]), in the relation between music ⟨steps⟩ extempore verse sung during dancing[30], in the relation between the components of a cycle or complete folk ritual (of winter, marriage, etc.). Let us first observe that the traditional (though rather vaguely defined) notion of "free form" is closely related with that of "syntactic flexibility", yet not identical. This form apparently symbolizes a conservative formula through which this phenomenon is perceived and analysed, yet without assuming an overall control of it[31]. In presenting this amazing diversity of examples, it is implicit that this "syntactic flexibility" may be studied from substantially different angles in a given material, depending on the "fundamental units" conventionally accepted (for instance, with regard to a musical piece, a cycle, a folk genre or categories, a show, a synchretic complex); in all these cases, we actually deal with an analysis which relies on the "syntagmatic" and not "paradigmatic" axis as is conservative in practice[32]. It is to be mentioned that this "syntactic category" is prevalent in the older strata of the Romanian folk music, in all genres and categories (perhaps more particularly in "doina", laments, the alphorn *(bucium)* signals, free-forms dancing, etc.), and gradually obscures in latter creations which — though sometimes were undeclaredly assigned the status of "author's creation", and at other times notated and fixed —, fall under the incidence of the indirect "masked" form of its manifestation.

7. We shall approach now another idea stated by C. Brăiloiu[33] in order to attempt an explanation of insight on the theme under consideration. Brăiloiu observed a "tendency towards system" with the so-called primitive music, i.e. that music for which musical notation is alien (as in the case of the "elated extra-European cultures", e.g. of ancient India and China). This music must stand the constant intervention of individual arbitrariness, and remain the music of all. Hence, in a given context, it must allow for a great variety of concrete solutions[34]. Indeed, folk music — an aurally transmitted creation — does not survive in the form of several "fixed musical texts", but as a multitude of (theoretically infinite) variants, where the syntactic relations can be only statistically defined. The apparent "indifference" at the syntactic level may be related to the concrete modality in which the possibilities of a coherent morphological system may appear and, usually, by the mere different probabilities of the elements of that system to occur and couple. Whence, eventually, an aspect of that "syntactic polyvalence", which may be controlled in its essence (not in virtue of the rigid conceptions derived from the analysis of learned "fixed" music, but by means accommodated to the purpose — as, for instance, from mathematical statistics).

It is not devoid of interest to show that in folk or "learned" music — a distinction that has been sufficiently emphasized of late owing to the foundation of ethnomusicology as a science in its own right — the creation process meets the same fundamental requirements. Thus, for instance, in both cases one proceeds from a pre-existent (whether known or not) "vocabulary", and the syntactic laws of the respective "languages" possess a certain flexibility; the differences become more clear when Western music employs an increasingly specified notation and, hence, the "individual work", taken out of the bulk of possible variants, may be fixed in detail, thus giving the illusion of several purely deterministic univocal syntactic relations[35]. This paradoxically leads to a rapid evolution, to an accelerated alteration of the "vocabulary", which is not disentangled from the possibility of recording the contribution of each author, which is defined in this case, whereas in folklore, where the "individual work" lives only a temporal life, a tendency toward a conservative fixity of the "vocabulary" may be noticed. It is apparent that in the case of written music there exists a relation between "the determinism" of the syntactic relations and the increased mobility of the morphological system in time; whereas in the case of oral music, a relation exists between the "flexibility" of the syntactic relations and the stability of the morphological system in time. In fact, this relation seems to be only one of commendation as the "polyvalent syntax" is present in any musical "language",

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

of course, depending on specific conditions — sometimes almost entirely wasted away, at other times only "masked" by the musical notation. Let us consider two examples relevant in this respect: on the one hand, in folk music, under similar conditions of existence, the pentatonic system apparently implies (favours or is favoured by) a syntax endowed with a higher degree of "flexibility" than the modal melodic system[36], and, on the other hand, in the contemporary experimental music, the practice of band performers who are concerned with collective improvisation revived a syntax whose "flexibility" may reach arbitrariness, alongside of several elements pertaining to the oral (even anonymous) creation. (In this case, we would speak of "functional indifference" proper). From the above stated, we may derive that "the syntactic flexibility" is at work in two distinct areas: one which we call "intrinsic" — refers to the essential laws of the respective musical "language" (being related, for instance, to how a melodic system[37] is generated), and another — which we call "fortuitous" — refers to how these laws operate in concrete contexts (being related, for instance, to the strictly oral form of existence of a music[38]). In this respect, a difference in principle between folk and learned music must be searched mostly in the latter area. This no doubt represents only a rough statement of a problem that is extremely complex in reality.

8. The study of the syntactic level (and, perhaps, of this type of "polyvalent syntactic" relations in particular) is apparently better suited for determinations of zonal, national specificity than the morphological level. It may reveal unexpected relations between distinct genres or categories. It outlines an own conceptual nucleus of high stability and capacity of integration, which might betray a fundamental unity of the Romanian folk music following a long historical growth whereby multiple influences could have been received and assimilated. Besides, this level can more easily deal with abstracting and thus generally valid "constants" that are indifferent to geographical location, epoch or style are more readily derived. (We refer here to that degree of abstraction pointed out by Ştefan Niculescu in the study wherefrom we have proceeded in the present approach[39].)This relation between an"abstract syntax" and multiple "concrete syntaxes", which may be also extended to the range of syntactic qualities (among which "syntactic flexibility" that we outlined in this article) represents the best approach for understanding the common or different elements that define the folk or learned musical phenomena at a level where "historicity" (i.e. the relative significance of these two notions) prevails. Thus, we are suggested that music is or is not an "international language" depending on the degree of abstraction it is contemplated upon.

Notes

[1] A paper on this theme was communicated at the scientific session of the "Ciprian Porumbescu" Conservatoire, of the "Union of the Romanian Composers and Musicologists" and of the "Institute of Ethnological and Dialectological Researches", Bucharest, April 1980; this paper was published in *Muzica*, 1980, nº 4.

[2] WILLIAM P. MALM, *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*, New Jersey, 1977, p. 3, 209.

[3] FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE is one of those who observed "l'emploi abusif du mot de «language» à propos de la musique, et les confusions «humanistes» entretenues autour de cette métaphore ambiguë⟨...⟩, les limites de cette métaphore et les possibilité du nouvel outil conceptuel que nous a livré la linguistique structurale. Quelques considérations générales semblent autoriser une telle tentative: le parallélisme entre les unités musicales et les unités linguistiques, lorsqu'un texte est chanté en particulier; le symbolisme de certains traits musicaux qui établit des rapports signifiant-signifié (constamment avec les shruti-s indiens, exceptionnellement avec les leitmotifs wagnériens); enfin l'analogie éventuelle de la syntaxe musicale avec un code linguistique, dont témoigne par exemple la «grammaire» très elaborée de l'harmonie classique... Si ce parallélisme se confirmait, une étude complète comprendrait: 1) définitions des marques phonétiques; 2) — des phonèmes (oppositions): phonologie; 3) — des variantes des phonèmes (contrastes): prosodie; 4) — des monèmes (oppositions): lexicologie; 5) — des variantes des monèmes (contrastes): morphologie; 6) — des syntagmes (oppositions): syntaxe, etc. Les étapes 4, 5 et 6 se doubleraient éventuellement d'une sémantique (FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE, *Méthodes linguistiques et musicologie*, in *Musique en Jeu*, 1971, no. 5, p. 75, 80).

[4] "Wie alle Analysen, so auch die ethnomusikologische, die sich auf das Verhalten von Menschen bezieht, beruht auf einem zweifachen Aspekt. Die Analyse hängt mit der Distinktion von Elementen zusammen, die auf der Grundlage von bestimten Zusammenhängen miteinander vereint sind. Diese Verbindungen haben syntagmatischen Karakter — sie beruhen auf der Kombination von Elementen in Kontext. Diese Elementen sind anderseits nach

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dem Prinzip der Anlickheit im System der Elemente eingefügt ; es impliziert die Auswahl bestimmter Elemente aus den Alternativen des Systems, ebenso wie ihre Verbindung in der höheren Einheit des Kontextes ⟨...⟩ In der traditionellen Musikwissenschaft werden mehr die syntagmatischen Aspekte beachtet, wogegen die Ethnomusikologen mehr die Systembedingtheit in betracht ziehen" (LUDWIK BIELAWSKI, *Änlichkheiten und Zusammenhänge — System und Syntagma in der ethnomusikologischen Analyse* in *Methode, der ethnomusikologischen Analyse*, Bratislava, 1975, p. 32, 33).

[5] "Il est nécessaire ⟨...⟩ de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles. Donc de construire des instantanés, de faire de véritables tomographies successives dans le temps, de les comparer et d'en dégager les relations et les architectures, et inversement. D'ailleurs, grâce au caractère métrique du temps, on peut le « munir » lui aussi d'une structure hors-temps, laissant finalement à la catégorie temporaire seule sa vraie nature, toute nue, celle de la réalité immédiate, du devenir instantané" or in another variant " ...Je propose de distinguer en architecture musicale les architectures qualifiées d'*architectures* ou *catégories hors-temps*, les architectures ou catégories en-temps et enfin les architectures ou catégories *temporelles*" (IANNIS XÉNAKIS, *Musique. Architecture*, Paris, 1971, p. 57, 42).

[6] "Compétence/performance : ce couple chomskien, correspond à certains égards à la langue et la parole saussuriennes. La compétence linguistique est cette faculté d'utiliser adéquatement son langage, ce qui implique qu'il peut prononcer, percevoir et comprendre un nombre infini de phrases que, pour la plupart, il n'a jamais prononcées ni entendues auparavant. L'utilisation de ces aptitudes, acquises au cours de la période d'apprentissage du langage, constitue a performance" (cf. N. RUWET, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, p. 16, 17), in *Lexique des termes linguistiques*, in *Musique en Jeu*, Paris, 1971, no. 5, p. 94.

[7] ŞTEFAN NICULESCU, *O teorie a sintaxei muzicale*, in ŞTEFAN NICULESCU, *Reflexii despre muzică*, Bucharest, 1980, p. 279—292.

[8] "...Syntactic phenomena are *relations* between sonorous objects, which somewhat ignore (or may appear almost independently irrespective of) the *nature* of those objects. The aim of a theory of syntax is a systematic study of these relations : thus an *abstract syntax* is obtained which is a fundamental of formative thought in music", (ŞTEFAN NICULESCU, *op. cit.*, p. 279).

[9] *Ibidem*, p. 281. In a previous study these syntactic categories were called "categories of fundamental sound phenomena" (ŞTEFAN NICULESCU, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu eterofonia*, in *Studii de muzicologie*, 1972, vol. VIII, p. 133—140).

[10] "...the form is the organic development of a (several) syntactic structure(s) depending on the possibilities and within the limit of the nature of sound objects *and also*, the organic development of several sound objects depending on the possibilities and within the limits of a (several) syntactic structure(s) ⟨...⟩. A schema of the form and, all the more so, a form is the result of an *incidence* between a *certain* syntax and a *certain* organization of the object" (ŞTEFAN NICULESCU, *A theory of musical syntax*, p. 280).

[11] *Ibidem*, p. 286.

[12] "The transition ⟨from the abstract syntax⟩ to the multiple *real syntaxes* occurring in various cultures, epochs and styles may be then made by formulating several restrictions depending basically on the nature of the objects involved in the relation. The real syntaxes are thus particular cases of the abstract syntaxes" (*Ibidem*, p. 279).

[13] *Ibidem*, p. 290—292.

[14] The rigorous definition of the notions of "term" and "proximate term" (therefore, of the basic units in a musical "language") represents a first substantial attempt at a syntagmatic analysis. "Un développement important de la recherche linguistique de ce siècle, a été la définition d'unités fondamentales, particulièrement le phonème, comme unité fondamentale du système phonétique du langage, et le morphème, comme unité fondamentale de la grammaire" (WILLIAM BRIGHT, *Points de contact entre langage et musique*, in *Musique en Jeu*, 1971, no 5, p. 71).

[15] Referring to these distinct rhythmic melodic entities or musical objects, François-Bernard Mâche noted that : "Aucun objet musical n'est définissable *a priori*, mais seulement en situation, par rapport à l'ensemble du projet esthétique où il prend place. Ce qui est important n'est pas d'épuiser les valeurs multidimensionnelles qu'on peut y trouver, c'est de voir comment il fonctionne" (FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE, *op. cit.*, p. 76).

[16] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Considérations sur une musique atemporelle*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, XVII, 1979, p. 35—42.

[17] "The term *iterative* can be used to describe the form of a piece in which one small melodic formula tends to be repeated throughout ⟨...⟩ If a piece returns to its first phrase after a digression, the form is *reverting* ⟨...⟩ If in either of these forms the same large formal unit is used for a new text, the form is called, in addition, *strophic* ⟨...⟩ If a form continues to add new melodic material, it is called *progressive*" (WILLIAM P. MALM, *op. cit.*, p. 8—9).

[18] Here are several explicit remarks in this respect : "Chez lui ⟨Debussy⟩ les relations causales de la musique classique sont réduites au minimum.Les différents éléments prennent forme, s'entremêlent et disparaissent de façon libre, anti-hiérarchique. Pas de fonction harmonique ; il y a relâche du contexte métrique" (TON DE LEEUW, *L'Interaction des cultures dans la musique contemporaine*, in *Cultures*, vol. I, *Musique et culture musicale*, 1977, no 3, p. 2). Referring to a certain 20th century music in his comments on the conception of Theodor W. Adorno, Herman Sabbe, also remarks that "Les formules, dépourvues de leur dynamique propre, forment un matériau sans communication intérieure, sans aucune tendance évolutive immanente, un matériau donc qui, de par lui-même, n'incite à aucun développement, et c'est de l'extérieur qu'alors une cohérence superficielle doit lui être imposée de force. Ce matériau est un matériau d'assemblage. La réception réactive et reproductrice est provoquée par l'arrangement autoritairement fixé d'événements sonores, statiques en soi, interchangeables dans l'ordre du temps, et par lesquels le temps de perception est totalement compensé. L'auditeur n'est pas sollicité, il est inséré par les objets sonores, dont l'unique justification est leur existence incontestable, dans une situation sans équivoque, qui exclut la participation active et réflection critique" (HERMAN SABBE, *Philosophie de la musique la plus récente*, in *Musique en Jeu*, 1972, no 7, p. 23—25). We recall a fact that lends unexpected foresight to this problem : what belongs to "the most recent music" in the West represents an ancient tradition in the Far East. Thus "among the features of the *Zen* art the following

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

appear to prevail : the rejection of symmetry, the flexibility, the idea of form proliferation, the indefinite. The theatre performance (Kabuki,No) of this aesthetic vision employs intentional disorder and long pauses ; the painting uses space as an independent positive unity, proposing the idea of a common entity of contents and characters ⟨...⟩ the music relies on the annullment of sound hierarchy and on the integration with randomness" *(Dicționar de estetică generală*, Bucharest, 1972, p. 110).

[19] JACQUES MERLEAU-PONTIS, *Problèmes du temps physique*, in *Diogène*, 1966, no. 56, p. 129, 138, 143.

[20] G. I. WHITROW, *Reflections on the History of the Concept of Time*, in *The Study of Time*, Berlin, Heidelberg, New York, 1972, p. 1).

[21] JACQUES MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 130.

[22] PAUL FRAISSE, *Psychologie du temps*, Paris, 1957, p. 10—11.

[23] We may assume that such a music — whose "therapeutical effects" are only in bud to the Western world — would induce a psychic state, closely akin with hypnosis, possibly assimilated with a so-called "altered state of conscience", that is approached by psychology and parapsychology (or psychotronics). This would open perspectives relevant to the understanding of the profound effects of various syntagmatic elements (or types of music) on the human psyché, and the stage of psycho-acoustic experiments would be superseded.

[24] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Metabolul pentatonic*, in CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, I, Bucharest, 1967, p. 283—304.

[25] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Despre o melodie rusă*, in CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, I ..., p. 305—400.

[26] Several observations in this respect are due to Helmholz, Thiersot, Stumpf, Abraham and von Hornbostel, Sharp, Riemann, Seeger, Herzog, Yasser, Bartók, Brăiloiu, etc. Quotations and comments of these may be found in Mariana Kahane, *De la sistem sonor la forma arhitectonică*, in *Revista de etnografie și folclor*, 1968, no 4, p. 11—42.

[27] An ethnomusicological experiment consisting of the reiterated recording of one and the same dance melody at certain time intervals comes off as "flexibility" at the macrostructural level. (CORNELIU DAN GEORGESCU, *Contribuție la studiul formei libere*, in *Revista de etnografie și folclor*, 1968, no. 4, p. 339—347).

[28] The "oscillating finale" connected with a "swinging functional relation" at certain intervals represents a specific case of "syntactic flexibility" reverberated at the level of the melodic structure (EUGENIA CERNEA, *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului* in *Revista de etnografie și folclor*, 1967, no 2, p. 119—126).

[29] A classical analysis of the aspect was undertaken by CONSTANTIN BRĂILOIU, *Versul popular românesc cîntat*, in *Opere*, I..., p. 15—119.

[30] See in this respect ANDREI BUCȘAN, *Specificul dansului popular românesc*, Bucharest, 1971.

[31] See EMILIA COMISEL, *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*, in *Studii de muzicologie*, 1979, vol. XIV.

[32] We recall that a syntagmatic analysis implies consideration of the musical elements in their strictly temporal manifestations ; hence it is not these elements and their degree of variation "extracted" from time that are examined, but their concrete relations "in time", the manner in which they succeed. A synthesis of these analytical view points was outlined when a typology for genres in Romanian folk music was attempted, CORNELIU DAN GEORGESCU, *Tipologia muzicală a dansului popular românesc*, 1980, unpublished.

[33] "La tendance au système définit même une de propriétés les plus importantes de la musique dite primitive : il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée quant à l'essentiel et, de l'autre part, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique « de tous »" (CONSTANTIN BRĂILOIU, *Etnomuzicologie. II. Studiu intern*, in Constantin Brăiloiu, *Opere*, I..., p. 171).

[34] The interest taken in defining systems (hence in synthetising an analysis at a paradigmatic level) ran throughout Brăiloiu's work. See in this respect, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Ritmul copiilor, Giusto silabic, Ritmul aksak* in CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere* I, p. 119, 173, 235.

[35] Starting from the idea that "in fact music could not exist but as an act, a real individual or collective form of communication" several considerations regarding the eventual "recovering" of freedom in performing learned music are given by NICOLAE BRÎNDUȘ, *Valențe, grade și puteri libere* in *Studii de muzicologie* 1970, vol. VI, p. 285—301.

[36] For melodic systems see CORNELIU DAN GEORGESCU, *Sur une définition des sytèmes mélodiques*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, t. XVII, 1980, p. 61—86, where the author proceeds from an idea of ALAIN DANIÉLOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959.

[37] See ALAIN DANIÉLOU, *op. cit.*

[38] In this respect a ternary model is outlined in CORNELIU DAN GEORGESCU, *op. cit.*, p. 76.

[39] ȘTEFAN NICULESCU, *O teorie a sintaxei muzicale*..., p. 281 ("An abstract theory of syntax in music may thus be serviceable to the study of relations between any kinds of events. Aspects of this syntax may be found in all the arts that rely on duration ⟨...⟩ moreover, they will connect these arts with the temporal relations in nature") ; in this case music itself could be rigorously defined by introducing several restrictions, at a syntagmatic and paradigmatic level, to the most general norms of temporal phenomena.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IRINA PETRESCU

(née en 1941)

Une silhouette élancée, souple, fragile de « modèle » sophistiqué, une allure élégante avec désinvolture, gracieuse et pleine d'aplomb en même temps que modeste, un cou de cygne, un regard investigateur, un sourire à peine esquissé, quelque peu moqueur, au coin des lèvres.

Irina Petrescu est une actrice *moderne*, dans le sens le plus large du mot, une actrice intellectuelle, qui pense, médite sur le processus de création, en communiquant des idées intéressantes dans différents articles, essais, interviews, rencontres théâtrales, écrits ou prononcés avec le même naturel, la même chaleur qui la caractérisent lorsqu'elle se meut sur les planches ou à l'écran.

Nous pourrions être enclins à la considérer comme un type d'actrice cérébrale, justement par cette structure spécifique, mais ce serait sous-estimer ses aptitudes spirituelles, puisque Irina Petrescu est en même temps une actrice de sensibilité (aussi émoussée que dût apparaître cette notion). Elle est du type de l'actrice équilibrée, penchée vers la sobriété tout en possédant aussi le sens de l'humour, une ironie fine, spirituelle. Quelques assertions de l'actrice nous apparaissent éloquentes en ce sens : « J'aime le calme et l'ordre absolus — c'est là mon unique idée fixe. Je crois à la capacité de l'homme d'être concilié avec soi-même et avec les choses qui l'entourent ».

Irina Petrescu considère le théâtre comme l'un des moyens fondamentaux de *communication* entre les hommes : « Le théâtre en tant que spectacle est une ligne de haute tension, ayant trois piliers de soutien, le dramaturge, le metteur en scène, l'acteur... Le soir, après le spectacle, à la station du trolleybus, je monte avec des gens qui ont été dans la salle. Ils me regardent et je les regarde à mon tour dans une secrète intimité, simple et chaude. Ce sont des soirs où eux et moi avons officié ensemble et nous sortons de la même messe ».

Dejà sur la scène du Studio de Théâtre de l'Institut d'art dramatique, elle aborde deux personnages classiques : Iphigénie *(Iphigénie en Aulide)* et Rosella (Collalto, *Trois gémeaux venitiens)*. Elle pénètre avec naturel et dévotion pour son héroïne dans l'univers oppressant de la tragédie antique, déchiffrant et renforçant par son jeu de scène le besoin de mesure, mesure qui est, au demeurant, propre à l'actrice même. Puis, elle découvre l'entrain et la grâce de l'improvisation dans la *Commedia dell'arte:* Rosella jouée par elle est plus qu'un simple « masque » de la *Commedia dell'arte*, c'est une jeune fille vibrante de vie, ayant aussi un côté d'autopersiflage.

Grâce à son sens de la mesure, l'actrice pourra aborder avec le même calme créateur des personnages classiques et modernes. Elle a comme une intuition du style, et dans le rôle de Lena, de la pièce *Léonce et Lena* de Büchner (1969/1970) elle fera preuve d'un grand raffinement. Aux côtés de Ion Caramitru (Léonce) et de Virgil Ogăşanu (Valerio), l'actrice va se « distancer » de l'élément féerique, la tristesse de son héroïne irradiant l'ironie, les mouvements gracieux comme ceux d'une marionnette la plaçant sur le plan d'une « démythisation » intelligente, sans exagération. Nous retrouverons la même subtile ironie chez Viola, dans le spectacle shakespearien *La Nuit des rois* (1973) ou chez Rosalind, dans la comédie *Peines d'amour perdues* (1971), du même auteur et de plus une réussie « *vis comica* » sur la ligne de la même fine ironie, dans la comédie *L'Officier recruteur* de Farquhar (1969).

Dans le spectacle avec la pièce *Elisabeth Ire* de Paul Foster (1974), Irina Petrescu nous offre la surprise d'une parodie plus substantielle, réalisant une création singulière dans l'ensemble de ses rôles, se laissant entraînée par l'irrésis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tible force ludique de ses partenaires. La scène de la « querelle des reines » n'est pas une « démythisation », dans le sens vulgarisateur, du conflit tragique entre Elisabeth et Marie Stuart, révélant plutôt un noyau éternellement humain, une féminité frustrée, dont l'actrice, dans sa triple hypostase de reine, d'actrice errante et d'interprète moderne en découvre le goût doux-amer, rehaussé d'une onde de gravité tragi-comique.

L'actrice est visiblement chez elle aussi dans la peau des personnages contemporains, ayant composé quelques types intelligemment élaborés. Dans la pièce *Les Dactylographes* de Murray Schisgal, où la signification du détail révélateur donne naissance à un type et à un univers d'un comique absurde, ainsi que dans les pièces *Petites annonces* de Nina Ghinsburg (1972/1973) ou *La Ferme* de David Storey (1975/1976) se confirme la capacité de l'actrice de conférer à ses héroïnes discrétion en même temps que prégnance, par l'expressivité des attitudes, par sa relation avec le partenaire, par les pauses remplies de signification.

Dans le rôle de Christine de la pièce *Jugement dans la nuit*, de A. Buerro Vallejo (1980/1981), un juste équilibre, l'amour et l'action mis au service de la vérité et de l'honneur en font un Homme, au milieu d'un univers spasmodique, dépassant le noyau, ardent, il est vrai, de l'abstraction éthique.

Ioana Boiu, l'héroïne de Camil Petrescu de *Suflete tari* (Âmes fortes), demeure inoubliable dans l'incarnation qu'en fit Irina Petrescu pour un spectacle de télévision. L'orgueil presque inhumain n'a pas flétri la beauté fascinante de l'héroïne, vivant elle-même la tension qu'elle impose à l'autre, déchiffrant et communiquant ce tragique particulier aux héros de la dramaturgie de Camil Petrescu. La beauté de l'actrice apparaît ici, plus clairement que jamais, comme une beauté de l'intelligence, de la pensée qui incite à la réflexion, qui poursuit le « spectateur-partenaire ». « Pour moi, le spectateur est un partenaire ». Ioana Boiu—Irina Petrescu semble avoir vu elle-même des idées dans l'esprit de Camil Petrescu.

Irina Petrescu s'inscrit parmi les premières actrices ayant imprimé au film roumain la dimension fondamentale de la modernité. Son apparition, en tant que très jeune actrice, dans le film de Liviu Ciulei *Valurile Dunării* (Les Flots du Danube) l'a imposée dès le début au premier rang des acteurs de cinéma roumains, annonçant un type d'interprète moderne, caractérisé par une certaine économie des moyens, un visage d'une intelligence expressive, une allure élégante, un jeu plutôt estompé que souligné. Les films *Străinul* (L'Étranger), *Duminică la ora 6* (Dimanche à 6 heures), *Răutăciosul adolescent* (Le Méchant adolescent), *Stejar extremă urgență* (Chêne extrême urgence), *Facerea lumii* (La Genèse), la recommandent pour l'interprétation d'héroïnes problématiques en même temps qu'équilibrées, pour les jeunes combattantes intransigeantes, mettant en valeur ses capacités à créer une typologie variée.

L'actrice irradie une force d'attraction qui ne se pervertit jamais en féminité ostentative, ses héroïnes semblent conscientes du charme qu'elle possèdent, de ce « fluide » qui ne séduit pas seulement les hommes, mais son entourage tout entier, par sa manière d'être, directe, spirituelle, parfois d'une exquise ambiguïté, filtrée avec intelligence.

Les apparitions de Irina Petrescu sur la scène ou à l'écran sont toujours saluées avec l'impatience et la joie que donne la rencontre avec un ami cher, l'actrice excellant dans le don de communiquer au public, dans un dialogue animé, des pensées, des sentiments, des préoccupations et des espoirs qui sont ceux de ces contemporains. Du reste, la profession de foi de l'actrice semble venir au-devant de ce solide pont de liaison : « Je suis certaine que le théâtre ne saurait mourir. C'est un art très vieux, parfois passé de mode, par rapport au film par exemple, mais qui peut servir comme la plus grave et haute tribune pour exprimer la vérité ».

Ioana Mărgineanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNE CORRESPONDANCE INÉDITE: LETTRES DE LOUIS GILLET À MARTHE BIBESCO

(1937 — 1945)

I

Marin Bucur

« Nul autre bonheur que l'amitié »
(Louis Gillet, 29 juillet 1940)

Le fonds épistolaire Louis Gillet-Marthe Bibesco, conservé dans les collections de la Bibliothèque Centrale d'État, provenant des archives de Mogoșoaia et s'ajoutant au récent fonds Paul Claudel-Marthe Bibesco, vient enrichir le patrimoine documentaire des relations roumaines-françaises.

Parallèlement à la correspondance de Marcel Proust, Jean Cocteau, l'abbé Mugnier, Robert de Montesquiou, Paul Valéry, apparaît à présent une nouvelle dimension de l'existence intellectuelle de Marthe Bibesco : sa correspondance avec Louis Gillet, l'une des plus réputées personnalités culturelles de la France dans la période de l'entre-deux-guerres, historien d'art et membre de l'Institut de France. Ami fidèle de Paul Claudel et fier de cette chance de sa vie, avec une disponibilité de culture d'un large diapason, alternant ses études sur l'art médiéval français avec des interprétations de l'œuvre de Dante et plus tard de celle de Paul Claudel, Louis Gillet avait trouvé dans Marthe Bibesco une interlocutrice qui par son expérience intellectuelle s'avérait pleine de charme et de fascination, d'une verve inépuisable, mélangeant les mondanités à l'ascèse canonique, le palais au village, les jardins français au parc solitaire de Mogoșoaia, la compagnie de l'Île-Saint-Louis à sa galerie d'ancêtres voïvodes du pays, dont elle était tellement fière. C'était là une amitié de maturité intellectuelle et de prestige, la rencontre, vers le soir de la vie, de deux voyageurs qui, tout en suivant le même chemin ne se reconnaissent qu'au bout. Il se peut que leur amitié se fut révélée à travers cette autre amitié de Marthe Bibesco, avec Paul Claudel, qui avait déjà une histoire lorsque débute la correspondance avec Louis Gillet, car plus d'une fois le poète constitue le repère de leur correspondance. Nul autre historien d'art français de l'époque n'aura réussi à entretenir avec Marthe Bibesco un échange épistolaire si constant et de pareille envergure.

La correspondance entre Louis Gillet et Marthe Bibesco représente un volume dans la communion littéraire de chacun des deux interlocuteurs. L'un et l'autre sont les amis de Paul Claudel, admirateurs du poète, et il y a des situations où ils se découvrent en tant que véritables protecteurs de son talent. Et c'est sans doute leur amitié à chacun pour Paul Claudel qui aura constitué l'axe vertical de l'amitié entre Louis Gillet et Marthe Bibesco. La destinée du poète avait réuni ces deux autres destinées dans une affection dévouée, un respect sans protocole et une camaraderie élevée. Sans connaître les lettres de réponse de Marthe Bibesco, nous sentons néanmoins, se dégager des lettres expédiées par Louis Gillet — véritables messagers qui courent plus d'une fois sur les traces de la *Princesse*, afin de maintenir une continuité de leurs relations —, un élan de concorde spirituelle et intellectuelle. En ce temps-là Louis Gillet conduisait, en tant que membre de l'Institut de France, le Musée Jacquemart-André, étant une personnalité dans le monde des historiens d'art français. Marthe Bibesco vivait et avait toujours vécu au milieu des intellectuels et de la haute volée de la société occidentale, tout comme de celle de la société roumaine. Mais dans les cercles intellectuels l'aristocratie a disparu, les comtes et les marquis ne signifient plus rien — et nul n'en regrette l'absence —, la *Princesse* est une femme qui a le culte de l'amitié, une intellectuelle capable de faire part à un redoutable spécialiste d'impressions et de jugements de valeur au sujet d'un art de grande pénétration. Le compliment banal et la galanterie mondaine étaient des artifices qui ne suffisaient pas à remplir les dialogues des deux amis. Ils ne reconnaissaient pas, aucun d'entre eux, d'autre majesté que celle de l'art et de la création du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

beau, d'autre noblesse que celle de l'action humaine et de son geste. Les deux partenaires cherchent dans cette amitié leur *alter ego*, le couple d'amis qui peut vaincre la solitude et l'isolation. Les invitations se font dans des espaces recréés par la culture, dans des palais de légendes, dans des parcs et des bois hantés par les ombres des poètes et des peintres, à travers des lieux empreints de souvenirs historiques et de mythes. C'est dans une pareille euphorie que Louis Gillet, fasciné par les récits de Marthe Bibesco ainsi que par les écrits de Iorga, I. D. Ştefănescu, Charles Diehl ou Henri Focillon, se préparait à venir en Roumanie pour visiter les monuments historiques et d'art, et tout particulièrement ceux de la Bucovine. On discute d'absolument tout, sans toutefois tomber dans des futilités. Les informations semblent courantes ou d'utilité quotidienne — et elles le sont, effectivement — cependant elles ont été cueillies dans un milieu artistique et littéraire où évoluent, tout naturellement, poètes, prosateurs, personnalités et personnages d'une époque. Au-dessus de tous et de tout domine la figure de Paul Claudel. Maintes fois on a le sentiment qu'ils n'ont même pas d'autre but que de commenter la présence symbolique du poète. C'est lui qui est au centre de la plupart des discussions, telle une certitude à une époque d'incertitudes et de confusion des caractères. Nous sommes dans les années d'avant-guerre, puis dans celles lourdes de l'occupation allemande et de la Résistance qui, tout en séparant les amis, les font se sentir encore plus unis devant le danger qui menace mortellement la culture et la civilisation européennes : la dictature et l'étouffement de la conscience et de la liberté, tant pour l'individu que pour les peuples. Par ailleurs, la correspondance s'anime et prend un autre tour que celui du simple échange d'impressions et de commentaires, du moment où Paul Claudel devient le repère central du quotidien épistolaire. À ce point de vue, les lettres de Louis Gillet sont de véritables reportages intimes ayant trait à l'activité, à l'état, aux évolutions de la famille de Paul Claudel dans sa propriété de Brangues, où il s'est refugié. Quelqu'un qui n'est pas de la famille observe, se tient à proximité du poète, discute avec lui, le visite, le présente lors des conférences publiques et, par dessus de tout, est conscient et vit avec le sentiment de l'unicité de chaque instant passé près de Claudel. Parfois Louis Gillet a la suprême joie de relater un de ses séjours au milieu du clan Claudel, « une des journées qui comptent dans ma vie ». Il s'en détache l'image vivante du poète qui signifiait la force de l'Esprit durant les années où celui-ci était menacé et contesté de toutes parts. Les politiciens de l'époque, crédules devant les déclarations des dictateurs de l'Europe, acceptant le marché par lequel les peuples du monde devaient tomber en partage au prix qui allait englober leur propres pays, faisaient l'objet de leur mépris. Le triomphe momentané de la force ressemblait à l'hurlement qui précède le massacre. Si Claudel apparaît loin du vacarme, il ne s'est pas éloigné des hommes, ni de leur drame, mais seulement de la tache de sang qui a souillé la face du monde. Le fait de se retrouver au sein de la nature, au milieu des gens de la campagne, entouré d'enfants de tous les âges comme d'une force de la vie et de la jouvence capable de le protéger contre le mal qui a pris possession, pour un temps, de l'histoire, est comme une oasis de paix et de bonté, de calme dans lequel l'humanité peut vivre et construire. C'est par les lettres de Louis Gillet que Marthe Bibesco, qui avait interrompu la correspondance avec Paul Claudel, était tenue au courant de certains événements ayant échappé jusqu'à ce jour à la biographie du poète. Les promenades de Gillet et de Claudel dans les environs de Brangues, le compte rendu des discussions qu'ils avaient eues et les commentaires du poète sur tel ou tel sujet forment ensemble un film d'époque réalisé par un témoin de prestige des deux dernières décennies de la biographie du poète. La correspondance est imprégnée d'aromes de culture et d'impressions frustes sur les hommes et sur l'art, exempte de tout formalisme et protocole académique. Les vénérables interlocuteurs vivent leur amitié avec un sentiment de jeunesse et de pureté, avec une sincérité et un naturel absolus. L'historien d'art, qui était en train de préparer un ouvrage sur Dante — ce sujet sera d'ailleurs repris aussi par Claudel —, vit les événements politiques européens avec un attachement total aux valeurs de la démocratie, bafouées par le nazisme et le fascisme. On dirait que ses préoccupations spirituelles le rendent encore plus sensible

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au drame qui se prépare à Nürenberg et à Berlin avec le vil accord de tant de capitales européennes. Puis il revient à ce qui caractérise le genre humain : aux joies de la création et de l'œuvre d'art. L'heure est grave, l'histoire se trouve dans une impasse, ce qui n'empêche pas Louis Gillet de garder un optimisme de l'esprit et de défendre le domaine de la spiritualité contre toute pression venant du laid, de la peur et de la misère : « j'admire ceux qui se formeraient une image claire de l'avenir » (29 septembre 1939).

L'homme vit dans la tension des événements guerriers qui se précipitent d'un jour à l'autre, sans jamais se dérober au devoir civique. Les cavernes creusées dans le sol de l'Europe seront demain les cryptes des monstres. Ces « messieurs totalitaires » n'ont de leur côté ni *L'Annonce de l'Histoire* ni celle de la Victoire. Ce n'est pas le temps qui leur appartient, mais ce sont eux qui sont nés des entrailles maudites des temps modernes. Les spasmes apocalyptiques de la guerre menacent les rythmes vitaux de l'organisme humain mais le Poète, c'est-à-dire l'Homme démiurge, est planté dans la terre et dans la vie comme dans une éternité. « Rien ne l'étonne — écrivait-il à propos de Paul Claudel —, ni ne l'abat » (29 juillet 1940). Eux, les rêveurs, les téméraires, les illuminés du soleil de la foi et de l'amour du prochain, voguant sur une nef des idéals, croient au salut et au rétablissement de la société. Au milieu du désastre qui les entoure, l'espoir seul est leur chance bénéfique, leur île flottante de la Méduse, à la recherche de l'endroit où ils pourront fonder « une République, un petit Elysée, une charmante Atlantide », dont la « reine » serait cet être rêveur et poétique, issu d'une Valachie voïvodale (31 décembre 1939). Louis Gillet et Paul Claudel ne se sont pas retirés du monde, ils en ont emporté l'essence sur cette arche de Noé imaginaire, ancrée à Brangues, là où sous la protection de la Poésie subsiste « un fragment intact d'un monde disparu », offrant la chance de la reconstruction et de la reconstitution de l'humanité entière du levain de l'amitié et de l'amour. « Que nous reste-t-il, au milieu du désastre ? Nul autre bonheur que l'amitié » (29 juillet 1940). En effet, au-dessus des nécropoles des temps, des erreurs et des crimes de l'histoire, veille, tel un pilier de la dignité, la conscience pure du créateur, de celui qui aime sa création et offre sa vie en holocauste pour le salut de ses semblables.

Madame la Princesse
M. Bibesco
Mogosoëa
Par Chitila
Ilfov
Roumanie

Institut de France
Musée Jacquemart-André
Abbaye de Chaalis
Chaalis
Ermenonville (Oise)

1er août 37

Chère Princesse et amie,

Pauvre Jean-Jacques !
« Lascia le donne » . . . c'est encore vous qui avez raison. Je n'entreprends point de vous sermonner, c'est au compatissant chanoine à vous enseigner l'indulgence. Et du reste, je n'y tiens pas tant, excepté pour moi-même : pensez de Jean-Jacques, ce qu'il vous plaira, du moment que vous voudrez bien ne pas me faire partager vos rigueurs.

Et surtout, qu'il ne vous empêche pas de venir à Chaalis si le cœur vous en dit : nous ferons comme s'il n'était pas là, et nous ne parlerons que de votre cher Gérard. Du reste, entre nous, j'aime Voltaire, arrangez cela comme vous voudrez ; Voltaire, que je ne trouve pas si sec, mais au contraire, si vivant, si curieux, si prodigieusement passionné. On ne remue pas le monde comme il a fait, si l'on n'a pas

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une furie de vie et de passion. Nous ne nous querellerons jamais sur ce chapitre-là.

Ne passerez-vous pas quelques jours dans l'Île Saint-Louis en revenant de votre Normandie ?

Cette malheureuse exposition n'obtiendra-t-elle pas un de vos regards ? C'est pourtant une très belle chose, que cette affaire du quai de Tokio : pas le „contenant" mais le contenu ! Les Poussin, les Watteau, les Manet, les Renoir ! Et les tapisseries, quelles merveilles !

Comme j'aimerais passer là une heure au matin, avec vous.

Pas comme guide, bien entendu.

J'en ai assez, de faire le cicérone. Mais je vous écouterais, et je suis sûr que vous me diriez sans avoir l'air d'y toucher, mille choses que je n'ai pas su entendre et que Watteau ou Manet vous auront dites à l'oreille.

J'espère que j'aurai un chauffeur : je veux dire, que je ne conduis pas, mais qu'un de mes fils daignera revenir pour quelques jours et tenir le volant, car ils sont tous pour le moment aux quatre coins de l'espace, l'un en Allemagne, l'autre en Angleterre, un troisième à Biarritz, le quatrième en Savoie. C'est la diaspora d'Israël. Mais si l'un de ces nomades consentait à rentrer ici, il serait certainement très fier d'aller vous chercher dans votre île, pour vous amener ici, le jour qu'il vous plairait, au bord des étangs aimés des cygnes et de l'ombre du poète d'*Aurélie*.

Comme cela me tente d'aller voir vos platanes, vos roseaux, votre kiosque, vos chapelles byzantines ! C'est un rêve. Ah ! j'espère bien que cela se fera. L'anecdote du Duc d'Albe est délicieuse.

J'ai été, autrefois, au palais de Liria, mais les rossignols se sont tus : c'est assez naturel qu'ils se mettent en frais pour vous, plutôt que pour moi.

Veuillez agréer, chère Princesse et amie, l'hommage de mes sentiments d'attachement respectueux.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/ 3—1)

Madame la Princesse Bibescu
Posada
Par Comarnic
Prahova
(Roumanie)

Savoy Hôtel London

29 sept. 37

Chère Princesse et amie,

Depuis que je suis ici, je me promets de vous écrire, et je ne sais pourquoi je recule lâchement, tant me voilà devenu paresseux.

Croiriez-vous qu'il fait si beau, qu'on n'a plus d'autre envie que de se laisser vivre, sans aucune espèce d'activité ?

À propos, bien certainement, j'irai voir vos crocus et je ferais volontiers un tour aux jardins de Kew. J'ai été voir Kenwood (du côté de Hampstead), que je ne connaissais pas, et que j'ai trouvé ravissant. Il y avait un vieux ménage (des acteurs sans doute), trop bien mis, comme en scène, elle avec trop de perles sur elle pour être vraies, et lui comme un vieux gentleman du temps d'Edouard VII, plus tiré à quatre épingles, qu'on ne l'est ailleurs que dans un salon, tous les deux habillés délicieusement en gris ; ils étaient assis sur un banc, et le monsieur faisait la lecture à la dame, qui avait l'air de sourire à d'anciennes amours.

C'était chromo, ridicule et touchant. Où le romanesque va-t-il-se nicher ? C'est sans doute qu'il n'a plus de place chez les jeunes, alors il faut bien qu'il vienne réchauffer les vieilles cendres.

Excusez ce *nonsense*, chère amie : vous voyez, je deviens tout à fait *soft*. J'ai vu votre ami, M. Ramsay Mac Donald, les oreilles ont dû vous tinter, et je dois voir demain Mrs. Elliott ; je n'ai entendu que sa voix au téléphone, mais sa voix fait déjà plaisir par la décision, l'entraîn et la gaîté. Lady Vansittart est grippée,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

je crois, c'est un *chill* qu'elle a rapporté de Genève, et qu'elle soigne à la campagne où elle se trouve encore. Vous voyez que votre concierge a très bien fait ses commissions. On ne peut jamais penser trop de bien des gens de l'Île Saint-Louis. C'est le dernier îlot de la vie civilisée.

Chère amie, quel bonheur de faire ce voyage !

Je serai tout à vous du 2 ou 3 au 10—12 décembre, à moins que ces dates ne vous conviennent pas, vous abrégerez à votre guise. Je serai tout à vous et aux églises de Bukovine. Ma femme se promet un immense plaisir de m'accompagner, si ce n'est pas trop indiscret, et s'il ne survient pas d'empêchement au dernier moment. J'ai un tas de sujets à vous offrir !

[1°] *Trois héroïnes de Shakespeare* d'abord, c'est convenu, en honneur de vous et de Desdémone. Les dites héroïnes sont Rosalinde, Cressida, Cléopâtre et Emogène. C'est comme les trois Mousquetaires, qui étaient quatre.

2°. Notre-Dame de Chartres et la poésie française contemporaine (Huysmans, Rodin, Proust, Péguy — avec quatre mots de Rilke).

3°. Un sujet sur Paris. C'est vous qui me l'avez donné. Mais il reste à y rêver encore et à écrire. J'imagine que cela pourrait se passer d'images, à moins que vous ne préfériez qu'il y en ait. Ce serait, je pense, une promenade dans le monde de ma petite enfance, — qui n'était pas très loin de votre quartier — le IVe arrondissement St. Paul-Saint-Louis — et qui pourtant en était à mille lieues. Ce serait drôle de raconter ce voyage, du boulevard Henri IV au 45 du quai Bourbon, et à Mogosoëa ; il m'aura pris à peu près toute ma vie. Je la mets à vos pieds, chère Princesse, et vous prie de me croire votre respectueusement attaché.

Louis Gillet

Je rentre à Chaalis samedi et à Paris vers le 20 octobre.

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/ 3—2)

Institut de France
Musée Jacquemart-André
Abbaye Chaalis
Chaalis
Ermenonville (Oise)

Madame la Princesse Bibesco
49 Quai de Bourbon
Paris 4-me

19 avril 38

Chère Princesse,

Nos lettres se sont croisées.

Vous êtes aussi bonne que vos amies sont charmantes. Je suis bien aise que votre vieux perroquet ne leur ait pas paru trop vert, ou que ces dames aient bien voulu étendre jusqu'à moi l'amitié qu'elles ont vouée aux autres animaux. C'est une satisfaction de ne pas déplaire à Londres, j'ai tellement l'habitude (excepté chez vous) de déplaire à Paris ou d'y faire une figure de l'autre monde ; c'est pourquoi je ne demande qu'une place parmi les pigeons de l'Île-Saint-Louis, sur le balcon de Desdémone.

Il fait bien froid, bien aigre, bise coupante et neige fondue, un peu de soleil aussi, mais glacial, méconnaissable. On est enrhumé et transi.

L'hiver, avant de s'en aller, nous décoche la grippe du Partho. Depêchez-vous de fuir vers vos îles, votre île divine, ce reste de Cythère

(Tout homme qui vieillit est le roc solitaire
Et triste, Cérigo qui fut jadis Cythère)... ce dernier débris de la Grèce dans l'azur de l'Égée. Je n'ose vous inviter, par le froid qu'il fait, à voir mes bois, mes herbes desséchées comme de vieilles laines, mes fougères mortes, mes feuilles de l'autre automne.

L'Île de France n'est pas présentable. Je ne ferai pas rougir Sylvie.

Dites-moi quand vous rentrez. Je serai lundi rue Bonaparte.

Croyez, chère Princesse, à mon admiration et à toute mon amitié dévote et respectueuse.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/ 3—3)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Madame la Princesse
G. Bibesco
Mogosoëa
Par Ilfov
Bucarest
(Roumanie)

17 Rue Bonaparte 6-me

10 juin 38

Chère Princesse et amie,

Quoi! Vous étiez à Rome et je ne le savais pas! J'aurais dû pourtant m'en douter. Comment l'ai-je ignoré! À quoi servent les ambassades, et cela, dans une ville où nous en avons deux? Que font-elles? À quoi diable occupent-elles leur temps, si elles ne sont pas capables de remarquer votre présence. Les dieux heureusement font mieux qu'elles leur métier! ils n'ont pas négligé de placer leur messagère là où elle devait-être. Ils voulaient que ces scènes énormes ne pussent échapper au rire et au mépris des siècles.

Je vous avoue que je vous envie votre voisin sur le balcon du palais Bonaparte. Il est beau que ce témoin-là (je parle de Bonaparte) se trouve en sentinelle devant le palais de Venise, afin qu'on ne perde pas la mesure des choses. Le descendant de Charles Quint et de Louis XIV ne faisait pas mal non plus dans le paysage. C'était l'apothéose de Jodelet et de Mascarille. Le monde rougira un jour de cette comédie dérisoire et de l'adulation effrontée dont ces hauts personnages se sont trouvés l'objet. Si quelque chose devait consoler votre compagnon de sa retraite, c'est de voir son confrère *il Rè vittorioso* promener dans sa calèche, comme un souverain son égal, le *Gefreiter* parvenu. C'est dur pour un Empereur. Il y a véritablement des avantages, pour un philosophe, dans la situation de chômeur. Je pense que S.M., en contemplant cela de haut, à vos côtés, aura dû éprouver des joies de dégoût et de délivrance (enfin! je suis de la classe!) que n'a pas connues son aïeul au couvent de Yuste.

J'ai revu notre ami Jérôme: toujours le même, vous le connaissez, supérieur, et toujours ce merveilleux caractère de pureté et d'enfance. Complètement indifférent aux hommes et aux vanités (en cela, son orgueil est d'une nature bien différente de celui de votre ami Claudel); il s'est sacrifié avec joie à Maurras, qui ne lui en a pas temoigné la moindre gratitude, et qui a laissé son compère Daudet faire une goujaterie à Charles, en lui préférant Benjamin. Je vous avoue que j'ai tout cela sur le cœur. Mais rien ne me surprend plus de la «Droite» française. Mme Jeanne Bainville se prend pour une Jeanne d'Arc. J'admire qu'elle ne soit pas seule de son avis. Mais que faire, quand l'opinion est représentée par G. Lecomte?

Notre Jérôme plane au-dessus de ces misères. Il a été vraiment très malade en Espagne. Il a été empoisonné par un saucisson avarié quoique nationaliste. Je lui trouve encore mauvaise mine. Mais il n'attend que le moment de retourner là-bas.

Il prétend du reste qu'il y en encore pour un an. Les malheureux républicains ont enfin appris, ou se sont décidés à se battre. En attendant, il s'occupe de l'histoire d'un de vos compatriotes (si j'ai bien compris), dont il tient la vie pour un roman qui dépasse ceux de Hitler et de Mussolini, et qui a été la victime des Juifs: je ne vous apprends point qu'il ne les aime pas. Il reste imperturbablement un hobereau des Charentes. Il a découvert que Montaigne était juif de père et de mère, et pas seulement un demi-juif ou un métis, comme Proust: ce qui achève de le dégoûter de Montaigne. Il est drôle, notre ami Tharand.

Enfin, voilà Maurras élu. Dieu soit loué! La France est sauvée.

Faites-nous savoir quand votre oiseau attérira dans l'Île. Faites nos amitiés à vos cygnes et à vos saules.

Ne m'oubliez pas auprès du grand chêne de Ronsard et de la stèle de la princesse d'Elchingen. F. Poncet est très noir au sujet des Sudètes. Il n'a passé que trois jours à Paris, parce qu'il s'attend à du grabuge aussitôt après les élections.

Il faudra cette fois que vous veniez saluer nos tilleuls et nos ormes de Chaalis.

Respectueusement à vous

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges, LI/3–4)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Madame la Princesse Bibesco
Le Grand Hôtel
Bagnoles-de-l'Orne
(Orne)

Institut de France
Musée Jacquemart-André
Abbaye de Chaalis
Chaalis
Ermenonville (Oise)

Lundi, 25 juill. 38

Chère Princesse et amie,

Comme vous me tentez! Ce serait charmant de vous voir dans vos forêts, et de revenir avec vous, pour faire la dînette dans les nôtres... Je vous montrerais nos ruines et mes petites filles; je vous parlerais de Jean-Jacques (ou plutôt d'autre chose) et elles vous parleraient d'Athènes...

Vous les enchanteriez avec les histoires de la Reine Marie et celles de Desdémone.

Pourquoi faut-il, pourquoi faut-il que ce soit le 27, et que nous soyons ce jour-là obligés de dîner à Ossay chez Simone et François Porché?

Quelle idée d'avoir un engagement à la fin de juillet? C'est bien la première fois de ma vie que cela m'arrive. La faute en est à ces charmants jeunes gens qui viennent de bouleverser tout Paris de tendresse et à cette vieille dame écossaise qui leur a joué le tour de mourir il y a un mois, par humour, afin de se moquer de tous les protocoles.

Nous voilà punis en même temps.

S'il y a une minute où je pourrais vous voir, sans trop vous déranger, dans votre île, le mercredi 27, entre 6 et 7 heures, par exemple, ce serait une merveille! est-ce possible? Je me consolerais mal de perdre une occasion de vous entendre, car il me semble que je vous entends bien.

Si je pouvais je volerais vers vous, mais j'ai sur les bras une entreprise téméraire-ment monstrueuse, ou si vous voulez un vautour qui commence à me dévorer. Disons un aigle, et ajoutez que l'aigle s'appelle Dante. Ce n'est pas drôle. Je commence seulement à mesurer ma présomption. Je me prépare à cette épreuve, comme un condamné à mort se prépare au Jugement dernier.

Jugez si j'ai la liberté de me donner un jour de vacances.

À mercredi peut-être! Ma femme se rappelle à votre souvenir, et je vous baise respectueusement les mains.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/3—5)

Madame la Princesse Bibesco
Posada
Par Comarnic
Prahova
(Roumanie)

Institut de France
Musée Jacquemart-André
Abbaye de Chaalis
Chaalis
Ermenonville (Oise)

21 sept. 38

Chère princesse et amie,

Vous êtes toujours la grâce en personne. Quoi? Vous entendez de là-bas ce que chuchotent les fontaines aux platanes du cours Mirabeau? Les oreilles vous tintent de si loin? Elles ont dû vous apprendre, alors, que j'ai été à Brangues, pendant que j'y étais (à Aix): votre petit doigt vous l'a dit. J'avoue que je n'ai pas regretté mon voyage. Cela en valait la peine. Connaissez-vous l'endroit? J'étais loin de m'attendre à rien de si magnifique. C'est le portrait de l'auteur; quelque chose

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de vaste, d'irrégulier, bâti dans tous les sens, pas de style, si vous voulez, mais un «volume», une carrure, une façon d'en prendre à son aise, et d'être comme on dit, « un peu là ».

C'est une maison qui a grandi comme une famille et comme un arbre, en se moquant de l'architecture, mais avec un ordre et un rythme à elle. Aucune symétrie, et un équilibre épatant : tout à fait un poème de Claudel. Vous voyez ça d'où vous êtes, il suffit de connaître le patron. Cela se cale entre deux tours, et cela s'installe dans le paysage, cela occupe l'espace avec un mélange étonnant de bonhomie et de grandeur. En outre, la maison du bon Dieu, pleine d'enfants, de jeunes ménages, de jeunes filles en *shorts*, de bonne humeur et de gaîté. Par là-dessus, un immense toit qui a quelques chose de paternel et de chinois.

J'ai passé-là une des journées qui comptent dans ma vie. Quelque part, entre les peupliers, il y avait le Rhône ; je pensais à Mogosoëa, à vos étangs, à votre Venise, à votre Danube et je pensais ce jour-là que le monde était beau.

J'en suis un peu moins convaincu aujourd'hui. J'ai des doutes. Je suis partagé entre le chagrin, la colère, la honte et le désespoir. Ah ! je ne voudrais pas être à la place de votre ami Chamberlain !

Faire le croque-mort, aider le bourreau à passer gentiment le lacet au cou d'une jeune fille, en lui disant : « Paix ! Paix ! Ne résiste pas, cela te ferait du mal », et prendre l'avion pour cela, quel métier ! Je pense qu'il n'y a pas beaucoup de pages plus ingrates dans l'histoire de l'Angleterre. Peut-être pas depuis l'échafaud de Portheringax.

Et encore, cette fois-là, il y avait des raisons ; ce n'était pas tout à fait ce rôle de Pilate. Je suppose qu'il n'y a rien de plus dur dans la vie politique, que ces moments où il faut se résoudre à avoir le courage d'être lâche.

Je voudrais bien aller voir sur place comment l'Angleterre encaisse ça.

Prague, le quadrilatère, le défilé de l'Elbe, la clef de l'Europe, tout cela, sans combat. En 1914 aussi M. de Schvek avait demandé à Poincaré Toul et Verdun, en garantie de notre neutralité. En sommes-nous-là ?

J'espère que quand Hitler nous sommera de lui apporter les clefs de Paris, nous ne manquerons pas de les lui rendre, par amour de la paix. Je voudrais bien vous parler d'autre chose, mais ma foi ! j'en ai trop sûr le cœur. Le mutisme de la presse me dégoûte. L'article de Kerillis hier ! Cet imbécile chante victoire, et parle du triomphe de la France !

Quant aux Polonais . . .

Si vous venez en octobre, chère princesse, il faudra nous donner une journée et déjeuner ici ; vous amenerez l'abbé, et vous nous parlerez du « Grand Œuvre » . . . Je vous montrerai nos hérons et nos cygnes. Les bêtes et les arbres (mettez-moi dans la catégorie qui vous plaira) peut-être vous consoleront des hommes.

Je vous baise respectueusement les mains

Votre bien attaché

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges, LI/3 – 6)

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Hôtel Ritz
Picadilly
Londres
Grande Bretagne

17 rue Bonaparte 6-e

24 mars 39

Chère Princesse,

Le vieil oiseau (pas bleu du tout) a eu une sale grippe, cadeau de l'Italie et de votre comtesse Marilù, le cacatoès enragé.

La grippe a bousculé tous mes projets. La vieille volaille a été réellement fort mal fichue deux ou trois jours. Il lui fut impossible d'aller à Londres acclamer le roi Albert. Nous nous égosillons à lui crier ici : *God save the King!*

Je pense partir, hélas ! le 2 ou 3 avril, lorsque tous les lampions seront éteints depuis longtemps. Surtout, vous n'y serez

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plus, Princesse ! Londres sera bien vide, mais si vous êtes dans l'île (votre autre île) la semaine prochaine, faites-moi signe !

J'aurai fini avec le vieux hibou de Dante, je pourrai vous donner tout ce que j'ai d'oreilles pour vous et le Grand Œuvre.

Respectueusement à vous

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/3—7)

Madame la Princesse
Marthe Bibesco
Mogosoëa
Près Bucarest
(Roumanie)

Savoy Hôtel London

27 avril 39

Chère Princesse et amie,

Allons ! L'Angleterre fait bien les choses. Hurrah pour cette vieille Angleterre ! Je suis ici depuis huit jours, je repars rassuré, émerveillé de ce que j'ai vu : le peuple a été *wonderful.*

C'est à ne pas le reconnaître pour qui ne l'avait pas revu depuis octobre. Votre ami du 10 Downing Street est un singulier personnage, cachotier, secret, volontaire : il a lancé sa petite bombe, lui aussi, dans les jambes du quinquagénaire Hitler. *That's cricket, isn't.* Je n'ai pas pu l'entendre aux Communes, malheureusement. J'étais aux lords, où c'était peut-être plus extraordinaire encore, plus incolore, plus dépouillé, plus terne, plus essentiel. Impossible de faire moins d'embarras pour un événement historique. Absence totale de trémolos, d'appels de pieds, de panache, de fanfares, de roulements de tambours.

Ce n'est pas du guignol, ici. Ça nous change des transes de rages, de crises de nerfs de Nürenberg, des grossièretés ostentatoires du palais de Venise, du côté mélodrame, tribun, forain des dictateurs.

Votre ami ne fait pas la Pythie : il n'écume pas, ne bave pas sur la place publique.

J'en aurais sur ce projet jusqu'à demain matin. White Hall était admirable.

J'ai été saluer vos anémones dans St. James Park. Les visages des jeunes gens étaient calmes, tranquilles, ignorants, et offerts comme ces fleurs. C'était divin.

J'ai été voir la tante Léonie. La tante Léonie était bien deçue de voir que son neveu n'était pas *taken in.* Mais Harold Nicolson m'assure que ça ne tardera pas, que ce sera fait d'ici quinze jours. On lui donnera la marine (au neveu).

J'espère que le Seigneur Schickelgruber comprendra, et que la chose *shall get home.* Que ce sera drôle, demain ! On s'attend au spectacle de toutes les Furies. Tempête, mon garçon ! J'ai été voir hier le prisonnier d'Aspley-house (vous vous rappelez la phrase des *Mémoires d'outre tombe).* Kratos et Dynamis forgent déjà les menottes et les chaînes, s'il vaut la peine de déranger Eschyle pour cet énergumène. On rira un jour de l'Europe qui aura pu trembler devant cette loque neurasthénique. Mais on commence à comprendre pourquoi. On se met à découvrir l'état véritable de la flotte en 1935. La flotte n'était plus qu'une ombre, et cette ombre n'avait pas pour deux heures de munitions.

Voilà pourquoi votre fille est muette, Chère amie, votre ami Ramsay était un homme charmant, mais sa négligence nous aura coûté cher. Il y a pas d'autre raison à tout ce qui s'est passé ; c'est comme les « échelles » dans un bas de soie, dès qu'une maille craque, tout le tissu se déchire.

Chère Princesse, nous avons beaucoup parlé de vous, les oreilles ont dû vous tinter. Je pense à votre pavillon sur l'eau, à vos roseaux, à vos compagnes enchantées, les grenouilles, et aux dames byzantines de vos tapisseries. Je rentre ce soir à Paris, s'il plaît à Dieu, je m'embarque la semaine prochaine pour l'Amérique. Je serai de retour le 25 juin. Mais *chi lo sà?*

Croyez-moi, chère Princesse, votre affectueusement attaché.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul fond Al. Saint-Georges. LI/3—8)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Madame la Princesse Bibesco
Hôtel Ritz
Picadilly
Londón

Institut de France
Musée Jacquemart-André
Abbaye de Chaalis
Chaalis
Ermenonville (Oise)

29 juillet 39

Chère Princesse et amie,

«Nous a bi' d'la misère». C'est un de mes soldats qui parlait comme cela, du temps que j'étais capitaine, et pas encore de l'Académie. Cet homme était un de vos Normands: du Cotentin, il est vrai, plutôt que de l'Orne ou du Calvados. Bien qu'il ne dédaignât pas une goutte de «pur jus».

Il me fallut longtemps pour démêler son patois. J'ai fini par comprendre que ce refrain pouvait s'appliquer à beaucoup de circonstances de cette chienne d'existence. Enfin, pas de grands mots. C'est seulement pour vous dire que notre voiture s'est trouvée emboutie, le 14 juillet, dans l'enthousiasme de l'Entente cordiale (l'enthousiasme ne vaut rien sur les routes, particulièrement dans les virages) et que le Seigneur, pour mes péchés, m'a envoyé un fluxion à la joue, ou une sorte de mastoïdite, comme disent ces messieurs les médecins, qui m'a mis depuis huit jours dans l'état de Job sur son fumier. Je ne sais si j'étais Job ou le fumier lui-même.

Bref, je n'étais pas à ramasser à la pelle. Il est triste, à mon âge, d'avoir encore des rages de dents. Je croyais que ces feux étaient le privilège ou la rançon de l'heureuse enfance.

Excusez ce verbiage, il n'est là que pour vous expliquer que je n'étais bon à rien, et que, la pluie aidant, il n'y avait même pas à songer aux plaisirs de Bagnoles.

Je les ai remplacés par *vos Feuilles de calendrier*.

Vous m'avez quasiment guéri, comme une fée bienfaisante : j'oubliais mes douleurs. Quel témoin vous êtes, chère amie ! La Providence vous a certainement dévolu le rôle de l'oiseau des contes, l'oiseau qui est partout où il se passe quelque chose, et à qui rien n'échappe dans ce monde.

Vous avez la vocation de l'intelligence et de l'ubiquité.

Oui, vous faites partie de l'Intelligence-service de l'Univers. Vous êtes l'œil et les ailes de l'Esprit qui comprend tout, voit tout. Partout où vous apparaissez, vous écartez le voile des illusions qui cachent les choses ; la réalité saute aux yeux, et on aperçoit qu'elle est faite de la même étoffe que vos songes. Elle prend la couleur de la légende et de la poésie. Toutes ces affreuses choses de la politique contemporaine s'expliquent aussitôt en images et en symboles, acquièrent la consistance et la nécessité des fables. Cela tient de la magie, mais vous êtes évidemment une grande magicienne. Vous avez vos voix qui vous avertissent de la chose unique, jamais vue, qui est sur le point de se passer et qui sans vous serait demeurée à jamais inconnue.

Quel dommage si personne n'avait été là, à minuit dans Westminster Hall, pour voir les quatre fils du roi mort prendre la garde aux quatre angles du cercueil de leur père ! Combien j'aime aussi le merle de Downing Street ! Ce merle est certainement inspiré. Il doit sortir de quelque vieux conte de Cornouailles. L'avenir dira peut-être qu'il a conseillé sagement l'Angleterre et que, dans cet horrible guet-apens de Munich, grâce à lui, ce ne fut peut-être pas le possédé de l'Obersalzberg, qui fut le plus malin. Tel, comme dit Merlin, cuyde engeigner autrui... Enfin, je vois là les feuilles d'herbes, lentement cueillies, dont vous allez composer vos philtres.

J'y prends une vague idée de ce que sera le « Grand Œuvre », le jour où vous vous déciderez à nous en donner le secret.

Avez-vous lu le dernier Claudel ? Quel livre extraordinaire, ahurissant ! Ces trois pages de textes « sur la circulation du sang », où il n'y a pas un mot du sang ni de la circulation ... Quel homme ! Il procède

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'autorité comme Jésus aux Noces de Cana, il change l'eau en vin, c'est le fait du prince, ce n'est pas plus difficile que cela. Et allez donc dire le contraire ! Ce bonhomme est prodigieux, par le défi à la critique, et la tranquillité, la masse, le volume, la gogueenardise de ce défi. Et en même temps, quelles pages sur la peinture chinoise, sur les fossiles, etc., et, dans l'ensemble, quelle étonnante confession sur l'état d'un mourant. Texte d'un revenant, véritables mémoires d'outre-tombe. C'est véritablement inouï. Monumental, comme l'auteur.

Quant à l'Académie, il en sera ce qu'il voudra.

Il n'a évidemment que faire de ces attrapes-nigauds. Cela n'est pas fait pour lui. Condescendre à être le cher confrère de G. Lecomte, le mien ! N'insistons pas. Que dites-vous de la paix de Maurras avec Rome ? Ce mariage est aussi beau que celui de Sacha Guitry.

Voilà de grands triomphes pour notre mère l'Église.

Croyez-moi, chère Princesse, votre respectueusement attaché.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/3—9)

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoëa
Par Ilfov
Bucarest
Roumanie

Institut de France
Musée Jacquemart-André
Abbaye de Chaalis
Chaalis
Ermenonville (Oise)

29 sept. 39

Chère Princesse et amie,

Je n'ai pas consulté mon Guest-book ; ma mémoire me dit pourtant que c'est en cette saison que vous êtes venue nous voir l'année dernière. J'entends les avions (les nôtres) qui rôdent au-dessus de nos bois. Il fait un clair de lune divin sur nos ruines. J'imagine sa lueur sur les étangs, quelque part les cerfs brament. *In such a night.* Et je songe à mes fils — à l'un d'eux du moins qui, *in such a night*, dort ou veille dans une tranchée de Lorraine ; je songe à vous, chère Princesse, et à tous ces événements qui secouent votre pays.

J'étais à *Paris-Soir* lorsqu'on nous a téléphoné les nouvelles du drame : je l'ai appris presque en même temps que vous. Quel film ! Vous rappelez-vous la mort d'Alexandre dans *Katia?* Dire que je ne vous ai point revue, chère amie, depuis cette soirée du *Grand Will*, qui s'est achevée si gaiement autour d'une table, chez Lipp. Je n'avais jamais vu des anges et des oiseaux de Paradis dévorer des saucisses.

Vous le voyez, je divague. Toutes les idées se mêlent. Je ne sais où reprendre le fil de la conversation. Il faut vous expliquer pourquoi je n'ai pu aller vous porter mes hommages à Bagnoles. C'est que mon petit-fils nous a rapporté la coqueluche, qu'il s'est empressé de communiquer à ses cousines, arrivées tout exprès d'Athènes pour ce cadeau.

Voilà à quoi s'est passé notre été. Tels sont les événements qui nous occupaient. Pour moi, j'ai pris le parti de m'enfermer avec mon Dante, autre personnage quinteux, afin de l'annoter (car on cite Dante comme la Bible ; je n'avais plus mes notes, et c'était un travail de retrouver toutes les citations).

Enfin, je voulais en faire un texte présentable. Ce travail édifiant fut achevé le 3 septembre, c'est la date que j'ai mise au bas de la préface.

J'y exprime des idées sereines et optimistes sur l'Italie. Tout cela sera drôle à relire plus tard, dans une autre vie, si cette vie nous est accordée. Pour l'instant, mon imagination ne me fournit pas de tableaux tout faits ; j'admire ceux qui se formeraient une image claire de l'avenir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Quand je ne pense pas à mes fils, il y a une chose qui m'amuse fort : c'est de songer à mes chers confrères, qui prenaient M. Hitler pour le rempart de l'Occident, et m'accusaient de bolchevisme pour ne pas partager leur foi.

Je voudrais voir leur tête aujourd'hui. Mais ces têtes sont rares et remarquables par leur éclipse : telle celle de l'autruche. Le courageux Bertrand s'est mobilisé à Antibes, où il défendra jusqu'au bout la bibliothèque de Flaubert, héritage de Caroline : il restera à ce poste d'honneur, il y mourra plutôt. On ne dira pas que l'Académie n'a pas la soif du martyre. Pour moi, je ne verrai clair, que lorsque vous aurez vu paraître sur le Bosphore, ou près de l'étang de Mogosoëa, mon autre confrère, qui porte une épée qui n'est pas une épée pour rire. Elle fait peu parler d'elle ; les épées ne sont pas bavardes, c'est leur grande qualité. Mais je ne soupçonne pas celle-là de se rouiller. Quand nous en aurons des nouvelles, les choses prendront tournure. Ne plaisantons pas, mes confrères ; j'en ai deux qui travaillent bien. Celui de Burgos a coupé un nœud plus compliqué que le nœud gordien. Et quant à l'autre, il fait plus d'ouvrage que M. de Ribbentrop. Tout cela n'est pas mal pour un salon d'hommes de lettres.

J'ai déjeuné hier avec notre Jérôme. C'était sur la place des Victoires, ce qui est de bon augure (Je ne sais pourquoi on prend soin d'enfouir sous un mausolée de sacs à terre le méchant Louis XIV mis là par Louis XVIII : c'est sans doute par la contagion des chevaux de Marly. Les statues aussi ont leurs coqueluches).

Notre Jérôme est agréé comme reporter aux armées. On lui a fait un petit uniforme (dont il enrage). La question délicate est celle du couvre-chef. Le chapitre des chapeaux n'a jamais été bien traité, parce qu'il manque dans l'Aristote. Poincaré en sut quelque chose. As-tu vu la casquette à Poincaré ?

Le rôle de la coiffure est décisif dans toutes les campagnes militaires. Le képi est français, mais il est impossible sans galons : autant adopter toute de suite la visière du chauffeur. On pense à la casquette anglaise d'État Major, qui n'est qu'un diadème écarlate.

Voyez-vous Jérôme en Diadumène ? Mais où se procurer à Paris une authentique casquette anglaise ? Car il faut *the real thing*. En France, nous n'avons en cela que des à peu près, la Samaritaine, la Belle Jardinière. Il faut l'article de Jermyn Street. Hors de là pas de salut. Faudra-t-il envoyer Jérôme se coiffer à Londres pour observer le front français ?

En attendant, les Anglais (casquette ou non) débarquent à force, en déménageant avec eux un matériel formidable. Un ami de Jérôme (il en a partout) a vu défiler dans la Loire dix pièces de Levomm.

À moi, *Siegfried*, deux mots ! On n'a pas dit que c'étaient les derniers. Ce n'est pas encore le fond du sac. J'aime assez le mutisme anglais ; il me paraît goguenard et d'un humour froid qui me plaît. Ribbentrop ne sait pas assez l'anglais pour le comprendre à demi-mot. Il n'entend pas l'*undertone*, l'*understatement*. Ces Allemands sont toujours des grossiers.

Je ne sais ce que vous pensez du micmac russe. Il me paraît que, dans ce marché, Hitler perd tout ce qu'il veut. Le Seigneur Staline est un Tzar qui gagne à tous les coups ; le pauvre Schickelgruber fait figure de fort petit garçon. Je ne sais trop ce qu'il va faire pour redorer son prestige. Il a le choix entre plusieurs sottises. Je pense qu'il n'en manquera aucune. Pour nous, nous avons deux méthodes. Ou le laisser s'enferrer, tenter une sortie, ou prendre les devants et nous donner le plaisir de troubler ses projets. Ce n'est pas à moi de décider laquelle de ces deux tactiques est la plus économique. Quoi qu'il fasse, il y a longtemps qu'Hitler a perdu l'initiative. Elle ne lui appartient plus ; ce n'est plus lui qui mène le jeu.

Viendrez-vous cet hiver dans l'Île ? Ce ne sera pas sans doute un séjour agréable. La trêve dont nous jouissons encore n'est qu'une trêve, et elle sera courte ; les heures sont comptées. Y a t-il quelque chose de plus bête que ces Allemands ? Car tout cela est au fond un immense bêtise. Dire qu'il aura fallu « remettre ça » au bout de vingt ans ! Vingt ans ! Mes vieux habits servent encore à mes fils : tout mon vieux vestiaire sort du camphre, sur leurs épaules, et s'il n'y avait que la défroque ! Mais ces jeunes êtres . . .

J'essaie de m'employer de mon mieux, ce qui n'est guère. On est furieux de vieillir. Pour la première fois, je sens mon âge. Ce n'est pas gai. Je bricole dans les jour-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

naux. J'ai aussi d'autres projets en tête. Si le métier d'historiographe m'amenait de vos côtés, tout ne serait pas si mal.

À défaut de ce projet, j'imagine d'autres ressources : la retraite, la méditation, et quelque grand livre à écrire. J'emmagasine dans cette vue toute une bibliothèque religieuse. Il faut songer à son tombeau. Je me retrouve l'âme des vieux moines, qui me précédèrent dans cette abbaye.

Faisons comme eux notre salut.

J'ai reçu un mot du poète de Brangues. Vous souvenez-vous de votre idée, pour le décor de l'*Annonce faite à Marie?*

Quand se donnera-t-elle, cette représentation ? Les Français sont fermés, Dieu sait où est la troupe ; mon fils, qui rêvait d'exécuter ce décor, rêve à cette heure, Dieu sait où : dans une sape, au clair de lune, pêle-mêle avec ses hommes tatoués (car il est versé aux Bat'd'Af, Dieu sait aussi pourquoi ; c'est ce qui s'appelle une affectation).

Croyez-vous que la vie ait toujours été aussi bête ? Non, elle a beaucoup empiré depuis que ces Messieurs totalitaires s'en mêlent. C'est ce qu'on ne peut plus souffrir. Mais qu'il en coûtera cher ! Et quelle monstrueuse bêtise.

Je vous baise les mains, chère Princesse. Donnez-moi de vos nouvelles, et croyez-moi votre affectueusement attaché.

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/3—10).

Madame la Princesse Bibesco
Mogosoëa
Par Ilfov
Bucarest
Roumanie

Savoy Hotel London

12 oct. 39

Chère Princesse et amie,

Étrange saison ! Jamais vos hortensias, jamais vos massifs de chrysanthèmes n'ont été plus beaux dans les parcs que vous aimez ; jamais toute cette gloire de fleurs qui vous sont chères, n'a été plus pathétique. Quel automne ! Est-ce de même chez vous ? La rouille depuis deux jours commence à peine à toucher quelques hêtres dans la campagne ; les masses demeurent vertes, on se croirait à la fin d'août, si les jours ne déclinairaient si vite. Le temps paraît suspendu, avec je ne sais quelle destinée qui hésite encore dans les airs. Quel étrange moment, chère amie ! Que comprendre à tout ce qui se passe ? Je déjeunais à l'ambassade, en même temps que le fils de Claudel (le fabricant d'avions). Je me rappelais cet autre déjeuner, il y a un an, que vous présidiez ; je revois encore vos dentelles, votre voilette de Chantilly et votre air de mystère. Mais c'est maintenant que nous aurions besoin de tout votre génie, de votre imagination, de votre instinct, de votre seconde vue, pour lire un peu dans l'avenir et déchiffrer ce qui se combine dans les associations des éléments déchaînés. Tant de forces entrent en jeu, tant de puissances captives se libèrent, que personne ne peut plus prévoir ce qui en résultera. Les pauvres hommes qui ont eu l'imprudence de mettre tout cela en branle, font figure aujourd'hui de marionnettes de guignol. J'ai vaguement l'impression que nous reprenons les choses où nous les avons laissées le jour de l'armistice ; nous livrons aujourd'hui la bataille de Lorraine, que Mangin devait donner le 12 ou le 13 novembre. Tout ce qui c'est passé depuis vingt ans n'est qu'un entracte, mais il y a une différence : c'est qu'en 1918 la Russie était anéantie, et qu'elle est redevenue géante et formidable, du moins en apparence. Que va-t-il résulter de là ? Sommes-nous avec ou contre les Russes ? Qui peut le dire ? Qui sait comment les choses tourneront dans six mois ? La Sibylle de Cumes elle-même n'en sait rien, ni la Persique, ni l'Erythrée, ni aucune de leurs sœurs fatidiques de la voûte de la Sixtine. Avez-vous des nouvelles de mon confrère l'Oriental ? C'est de là que j'attends désormais toute la lumière. Sœur Anne, ne voyez-vous rien venir ?

Je n'ai pas revu Lady Leslie, personne ne répondait quand j'ai appelé au téléphone. Je n'ai guère vu que des soldats, des gens d'affaires, des ministres : Eden,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Kingsleywood, Belisha, Raczinsky était tout à l'heure aux Communes, assis auprès de Maïsky ; il n'y avait entre eux que votre ami le Duc d'Albe.

Le malheureux polonais était pâle comme la mort, le visage ravagé : c'étaient les ruines de Varsovie.

Je serais à Chaalis dimanche. Écrivez à Paris, c'est plus court, si vous me répondez.

Je vous baise les mains. Respectueusement à vous

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/3—11).

Madame la Princesse
Georges Bibesco
Mogosoëa
Ilfov
par Bucarest
(Roumanie)

25 décembre 39

Chère Princesse et amie,

Bon Noël et bon an ; meilleur du moins que l'année passée, si ce n'est pas trop de se flatter que d'attendre encore de ⟨ce⟩ chien de monde quelque chose de bon.

Enfin, si nous avons le plaisir de voir Hitler pendu, ce sera toujours, vaille que vaille, une satisfaction. Ainsi soit-il !

Comme on vous regrette, chère amie ! Comme vous nous manquez, dans votre lanterne de la pointe de l'Ile, où tout s'éclaire, quand vous y êtes ! Quand reverrons-nous se balancer vos enfants de Boucher sur leur escarpolette de Beauvais ? Mais nous reviendrez-vous? Par où, si vous vous avisiez de vous poser dans vos arbres par le chemin des ramiers, saurions-nous vous rejoindre, malheureux piétons désailés que nous sommes ? Voilà que les péniches se mettent à faire la guerre aux ponts. Votre île rompt ses amarres, votre île déménage. Elle va descendre au fil de l'eau, se perdre quelque part dans les mers. Ah ! fondons-y une République, un petit Elysée, une charmante Atlantide. Vous en serez la reine, si vous y transportez le sceptre de vos aïeux les Voïevodes, et moi je serai votre chambellan dans mon bel habit chamarré de verdures éternelles.

À propos d'habit, je crois bien que le sort en est jeté. Vous l'avez voulu, chère Princesse, vous seule étiez capable d'arranger cette affaire. Décidément, le Poëte (j'insiste sur le tréma) bonde et reste inflexible.

Il oppose un silence épais et une fermeté opaque aux vœux de sa tendre famille. C'est Coriolan insensible aux larmes de sa mère. Franchement, je le regrette. Du diable si je sais pourquoi. Mais il me semble que dans ce drame il y a bien de l'enfantillage.

J'imaginais que la guerre changerait bien des choses, qu'il serait beau d'arborer sur la coupole le drapeau de l'union sacrée, que la maison pavoiserait, hisserait des couleurs à la face de l'univers, parmi toute cette grisaille. Pensez à ce que pouvait être un discours sur Goyau ! l'Allemagne, le Kulturkampf, Rome, le Vatican, les missions, quel thème pour l'auteur de l'Otage, de Christophe Colomb, du Soulier de Satin !

C'était un manifeste, c'était une Encyclique. Il me semblait que cela valait la peine d'y mettre un peu du sien, d'oublier des ressentiments. *Dis aliter placuit.* Le Ciel ne l'a pas voulu. Le Ciel a ses raisons, comme le Poëte, qui en a parfois de bien déraisonnables. Voilà pourquoi l'habit ne sera pas endossé, ni le discours prononcé. Voilà pourquoi votre fille est muette. Nous en serons réduits pour tout potage à choisir dans cette chère médiocre : le bouillon aux fèves de Paul Hazard, la soupe aux choux de Pierre Champion, les radis de La Rochefoucauld, les navets d'un quatrième. Enfin, un menu de carême. On dira que l'Académie se rationne elle-même. Pour moi, je m'en lave les mains. Je n'irai pas mettre mon billet dans cette urne où s'agitent des sorts si chiches. Je trouve que ce n'est vraiment pas le moment de faire un geste inutile. Quoi ! même s'il y a un élu, ce sera une élection nulle : je veux dire que nous élirons le néant. Pourquoi tant se presser ? Pourquoi se jeter au cou de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

médiocrité obscure, au lieu d'attendre la vraie gloire? Je vais vous dire le secret: certains de mes confrères, puissants calculateurs ne pensent qu'à arrondir leur groupe, à s'assurer une voix docile. Vile politicaillerie, fade cuisine. Je me désintéresse de ces plates intrigues. Je me retire du jeu. Je m'éloigne. Je suis tenté d'aller voir ces jours-ci ce qui se passe à Madrid. C'est de là probablement que j'aurai le plaisir de vous adresser ma prochaine lettre, si Dieu me prête vie.

J'ai vu mon confrère Maxime le Syrien (vous ne trouvez pas que ce nom d'Empereur du Bas Empire lui convient?). Il se morfond à la tête de ses inutiles légions. Il piaffe dans le désert comme le cheval de la Bible. Mais nous sommes prudents. Nous sommes, chère Princesse, avares de votre imagination. Vos amis, les Anglais ont, dit-on, la puce à l'oreille, à cause de certaines rumeurs qui ont couru de tentatives sur Bakou, l'Orient, le Golfe persique, la Mésopotamie, l'Afghanistan, la route des Indes. S'ils ne sont pas tranquilles maintenant, après ce qui vient de se passer en Finlande, que leur faut-il pour se rassurer? Si j'étais quelque chose, je n'attendrais pas. Je profiterais de l'embarras et de l'étourdissement causé au gros croque-mitaine, pour lui créer le plus tôt possible du désordre sur ses derrières. Quoi! Serons-nous plus empotés que cet imbécile de Napoléon-le-petit? Est-ce qu'il n'y a plus de Crimée, plus de Sébastopol? Est-ce qu'on ne peut mordre le fragile géant au talon?

Je suis persuadé qu'on le verrait s'abattre. Peu importe par où on s'y prend, et qui périra le premier: la Russie effondrée, l'Allemagne suivrait bientôt. Il suffirait d'une menace à revers; je crois l'Allemagne incapable de résister sur deux fronts. Elle entrerait dans le désespoir. À ce moment, nous verrions s'ouvrir par le Piémont la route de Vienne. Les plaines de l'Adige nous reverraient. Tout le bloc central se disloquerait, et nous irions signer la paix à la Hofburg ou à Schoenbrun.

Voilà mon roman, chère Princesse: c'est le plan de campagne d'Alexandre ou de Pichrochole. Les victoires ne me coûtent rien. J'en conviens. Mais je crois aussi que l'inertie ne suffit pas, et qu'il est bon à prendre un peu d'initiative. La paix n'est pas comme la fortune: elle ne vient pas en dormant (si toutefois il est vrai que le sommeil enrichit; je ne m'en suis jamais aperçu).

Chère Princesse, assez de stratégie. Nous sommes sans doute de fiers capitaines, mais parlons d'autre chose.

Donnez-moi des nouvelles du vent et de vos roseaux. Comme j'ai pensé à vos étangs de Mogosoëa, en ces premiers jours de décembre, à vos chênes, au petit bois où soupirent des tombes domestiques, à la porte de votre grande cour, avec sa terrasse où sonnent les fanfares, à votre chapelle avec sa fresque de Saint-Georges.

Je n'ai qu'à fermer les yeux pour y être. Mon Dieu! reverrai-je tout cela? Je m'exténue à faire des articles de journaux, des papiers pour la radio, à écrire des paroles en l'air; moi aussi, je parle aux roseaux.

Par acquit de conscience, j'essaie de faire une œuvre solide, et un peu moins mort-née que ces choses d'une heure ou d'une minute; je corrige les épreuves de *Dante*. Pauvre Dante (je parle de mon ouvrage!). Qui voudra, par le temps qui court, s'occuper de ce revenant?

Chère Princesse, il faut finir. Donnez-moi de vos nouvelles. Par moments, je l'avoue, j'ai eu bien des angoisses en songeant à votre pays. Cette pensée me tourmente encore. Écrivez-moi.

Je vous baise respectueusement les mains.

Rappelez-moi au souvenir des Thierry.

Votre

Louis Gillet

(Biblioteca Centrală de Stat. Fond Bibescu. Vechiul Fond Al. Saint-Georges LI/3—12).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

Dans l'étape actuelle, de concentration des énergies créatrices, la tâche majeure qui revient à la scène roumaine est la stimulation et la valorisation de la dramaturgie nationale. Et si l'on tient compte du répertoire des deux dernières saisons théâtrales, on peut affirmer que 1980 a été l'année de la dramaturgie nationale. Plus de 30 titres nouveaux ou rappelés à la mémoire du spectateur contemporain forment le bilan de la dernière année, sans parler des reprises de pièces classiques roumaines, sans énumérer les représentations de la même pièces dans plusieurs théâtres concomitamment. C'est un moment unique d'affirmation de nouvelles préoccupations, nouvelles par les titres et la problématique, par les efforts d'étayer des débuts prometteurs. Certes, une sélection s'impose. Pas tout ce que l'on a écrit ces derniers temps pourra être assimilé par les répertoires permanents des théâtres. C'est indiscutablement, le substrat problématique, implanté dans l'actualité, dans le social, qui a dominé,malheureusement, au détriment de l'inspiration historique ou du spectacle-document.

En accord avec l'orientation générale de la dramaturgie actuelle, Paul Everac inscrit sur les affiches des théâtres trois titres nouveaux. *Cartea lui Ioviță* (Le Livre de Ioviță), au théâtre National de Tg. Mureș, dans la mise en scène de Dan Alecsandrescu et la scénographie de l'architecte Traian Nițescu, apporte — malgré les violentes confrontations ayant pour fil conducteur l'inévitable conflit entre général et particulier, entre le représentant de la morale idéale et celui de l'expérience authentique, humaine — la vibration d'une vie tumultueuse et de personnages vivants, qui sont les facettes des diverses hypostases existentielles de notre époque. *Ordinatorul* (L'Ordinateur), au théâtre Giulești, mise en scène : Tudor Mărăscu ; scénographie : Eugenia Bassa-Crișmaru, et *Salonul* (Le Salon), au Théâtre d'État de Reșița, mise en scène : Mihai Manolescu ; scénographie : Ion Bobeică, ayant toutes les deux, comme surthème la nécessité de reconsidérer les valeurs humaines au niveau de la prospérité et du progrès matériel de notre actuelle société. Le moraliste Everac met en garde ses semblables, quel que soit le milieu, ville ou campagne, dont ils proviendraient, du péril de la suffisance, des conséquences de l'accumulation qui transgresse les règles de la tradition et du bon sens commun, qui noie les consciences dans des calculs mercantiles et de basses compromissions.

S'inscrivant sur la même ligne et tendant tout comme Everac, à démasquer les vices avec le recours de la satire, l'auteur de la pièce *Mobilă și durere* (Meubles et douleur), dernière des comédies du regretté Teodor Mazilu (Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », mise en scène : Nicolae Scarlat ; décors : Dan Jitianu et Anca Zbîrcea ; la pièce avait été déjà représentée au Théâtre d'Oradea, section roumaine, dans la mise en scène de Mircea Cornișteanu) lance une invective grotesque à l'adresse des tendances accaparatrices jusqu'à la plus hideuse déshumanisation.

Evul mediu întîmplător (Le Moyen âge accidentel) de Romulus Guga (Théâtre « Mic », mise en scène : Cristian Hagi-Culea ; scénographie : Octavian Dibrov ; musique : Mircea Florian) est un drame allégorique dont l'action se passe quelque part dans notre proximité, dans notre espace humain. Bien que chargé d'allusions historiques, de pensées et d'idées disparates dont chacune à part pourrait constituer le thème d'un ouvrage, l'appel de l'écrivain pour la paix et l'humanité apparaît comme un avertissement précis contre les infiltrations néonazies dans le monde contemporain. Nicolae Iliescu,

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XVIII, P. 125–145, BUCAREST, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuță, Vasile Nițulescu, Carmen Galin, pour ne citer que les principaux interprètes, réussissent à créer un monde qui pourrait exister et qui existe effectivement là où sont encore pratiquées les discriminations raciales et celles entre riches et pauvres.

Îngerul bătrîn sau comedia nebunilor (L'Ange vieux ou la comédie des fous) par Alexandru Sever (Théâtre de « Nord » de Satu Mare, mise en scène : Ion Deloreanu ; scénographie : Kemeny Arpád) est une découverte, la valorisation tardive d'un ouvrage déjà publié, avec d'incontestables qualités dramatiques et de contenu. Dans l'ambiance cauchemaresque d'un camp d'extermination, au milieu des déchirantes tragédies quotidiennes, surgit tout à coup un ange, image proliférante, incarnation de la victoire et symbole de l'espoir que nul moyen d'annihilation physique, aussi sûr qu'il soit, ne saurait anéantir.

À l'instar des essais dramatiques antérieurs, *Iona*, *Paracliserul* (Le Sacristain) de Marin Sorescu, une de ses pièces plus anciennes mais qu'on n'a pas fait valoir jusqu'à présent, *Pluta Meduzei* (Le Radeau de la Méduse) est une parabole qui permet à l'auteur de méditer sur la perpétuation d'exemplaires humains condamnables, qui vivent encore parmi nous. Sur les cordes de la poésie, l'auteur blâme l'esprit velléitaire, lui opposant le symbole du devenir constructif.

Parmi les autres ouvrages mentionnés, s'impose, en raison de la charge de responsabilité et de culpabilité des héros — sentiments que le metteur en scène, Alexa Vissarion, a su accentuer avec gravité et même avec agressivité —, la pièce de Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote* (L'Équipe de sons, au Théâtre Giulești, scénographie : Daniela Codarcea). Avec de l'imagination poétique et goût du fantastique, l'auteur reconstitue plusieurs existences troubles, portant le fardeau de fautes tragiques, torturées par la conscience de leur culpabilité au moment où un événement mineur apporte la symbolique expiation attendue. Les interprètes et au premier chef Mircea Albulescu ont créé un spectacle de grande tension émotionnelle, mélangeant réticences sans ce qu'il y a de poétique dans les aspirations avec le sordide des consciences déracinées.

Une méditation douloureuse sur l'existence et la mort, sur le succès et le ratage nous a été offerte par Horia Lovinescu dans son nouvel ouvrage chargé de multiples significations humaines et sociales, *Noaptea umbrelor* (La Nuit des ombres, au théâtre « C. I. Nottara », mise en scène : Dan Nasta ; scénographie : George Doroșenko). Le parallélisme entre sa dernière pièce et sa création antérieure est évident. On retrouve les leitmotive de l'amitié et de la trahison, l'amour en tant que support existentiel, les inquiétudes, les angoisses des processus de conscience. Le fait que la distribution est la même que celle du spectale *Și eu am fost în Arcadia* (Et in Arcadia ego) — Gilda Marinescu, Dorin Varga, Al. Repan — semble suggérer un retour à ses motifs permanents.

Éloge dédié à la force vitale, aux inépuisables resources de l'homme pour surmonter ses grandes douleurs, *Hoțul de vulturi* (Le Voleur de vautours), ouvrage déjà publié de D. R. Popescu, a été monté au Théâtre dramatique de Galați (mise en scène : Nicolae Scarlat ; scénographie : Anca Pîslaru). La pièce contient en germe des données que l'écrivain a amplifié surtout dans *Acești îngeri triști* (Ces anges tristes) et *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare). Malgré la vie respirée par les héros, nous y trouvons les notes élégiaques de plus tard, le sentiment de l'échec ou la déchirante non-concordance des aspirations au milieu d'un monde hétéroclite, plus ou moins sensible, incapable de comprendre l'enthousiasme de ceux qui sont prêts à renoncer à de menus avantages et vanités au nom d'une cause d'intérêt commun.

En abordant le thème de l'absurde avec ses propres moyens, Ion Băiesu a écrit la parodie en un acte *În căutarea sensului pierdut* (À la recherche du sens perdu, Théâtre d'État « Valea Jiului » de Petroșani, mise en scène : Florian Fătulescu ; scénographie : Elena Buzdugan), dont les héros, conscients de la démonétisation des valeurs authentiques de l'humanité, essaient, dans une modalité tragi-comique, de retrouver leur propre soi, de guérir.

Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic (Enquête sur un jeune homme qui n'a rien fait, au théâtre « L. Sturdza Bulandra », mise en scène : Petre Popescu ; scénographie : Mihai Mădescu) marque le début du journaliste Adrian Dohotaru. La pièce a donc des racines journalistiques qui en ce cas prennent un caractère de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

généralité, grâce à la capacité de l'auteur d'explorer le présent, mettant en discussion le problème des responsabilités civiques, morales et professionnelles de la jeune génération tout comme les inévitables heurts des mentalités. Le même auteur, dans *Îndrăgostiții de la 9 seara* (Les Amoureux de 9 heures du soir, au Théâtre « A. Davilla » de Pitești, mise en scène : Constantin Marinescu ; scénographie : Mihai Mădescu), proclame le droit au bonheur d'un jeune couple d'amoureux. Adrian Dohotaru témoigne des mêmes qualités polémiques et, par rapport à l'ouvrage antérieur, apporte un surcroît de lyrisme, décanté avec humour par le dialogue spirituel, à travers lequel irradie la chaleur des arguments humains.

Tout aussi fertile s'avère en cette année l'inspiration de Tudor Popescu lequel, dans le langage caustique de la satire, projette inexorablement dans la conscience du public les résidus des tares qui persistent encore, en ridiculisant l'esprit obtus ainsi que la superficialité et les conséquences de l'arrivisme : *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* (La Douce hypocrisie de l'homme mûr, au Théâtre « Ion Vasilescu », mise en scène : Al. Tocilescu ; scénographie : Constantin Russu), *Concurs de frumusețe* (Concours de beauté, au Théâtre d'État de Arad, mise en scène : Mihai Raicu ; scénographie : Onisim Colta), *Omul nu-i supus mașinii* (L'Homme n'est pas subordonné à la machine, au Théâtre National de Cluj-Napoca, mise en scène : Victor Tudor Popa ; scénographie : Mircea Matcaboji), *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* (Nous ne naissons pas tous au même âge, au Théâtre Municipal de Ploiești, mise en scène : Ion Maximilian ; scénographie : Vintilă Făicăianu). En dépit du cadre comique et des répliques alertes, le dernier de ces ouvrages devient le drame de la révolte d'un homme qui a raté son propre bonheur au nom de règles sociales trop rigides. Enfin, *Jolly-Jocker (Vrăjitorul)* (Jolly-Jocker (Le Sorcier), au théâtre dramatique de Brașov, mise en scène : Eugen Mercus ; scénographie : Puiu Antemir) s'inscrit sur la ligne satirique préférée de l'auteur.

Scurt-circuit la creier (Court-circuit au cerveau), par Dumitru Solomon (Théatre d'État Juif, mise en scène : Adrian Lupu ; scénographie : Radu Corciova) apporte la précision et le tranchant propres à l'auteur, qui, avec les moyens du comique absurde, démasque des habitudes et des erreurs de pensée ou des défauts de comportement. Les masques une fois tombés et les héros mis à nu, a lieu l'accusation contre la superficialité et la fausseté des relations interhumaines.

Le bilan positif des pièces roumaines actuelles comme idées et expression ne s'arrête pas là. Il convient de mentionner, entre autres, les pièces *Stress (Plouă, la Sovata)* (Stress (Il pleut à Sovata), par Mircea Radu Iacoban et *Doi pentru un tango* (Deux pour un tango) par George Genoiu, jouées toutes les deux au Théâtre « Bacovia » de Bacău ; *Ușa nu e încuiată* (La porte n'est pas fermée à clef) par Kocsis István (Théâtre National de Tg. Mureș, séction hongroise) ; *Logodnica* (La Fiancée) par Alexandru Sever (Théâtre d'État « Valea Jiului » de Petroșani) ; *Sentimente și naftalină* (Sentiments et naphtaline) par Sidonia Drăgușanu (Théâtre « C. I. Nottara »), *Broasca țestoasă* (La Tortue), qui marque le début du romancier Mircea Săndulescu (Théâtre d'État de Sibiu), les pièces policières de Ștefan Berciu, *Halucinație* (Hallucination, au Théâtre Dramatique « Maria Filotti » de Brăila) et *Magie neagră* (Magie Noire, au Théatre « V. I. Popa » de Bîrlad) ; *Soarele de andezit* (Le Soleil d'andésite) par Emil Poenaru (Théâtre de « Nord » de Satu Mare) et, enfin, *Duo Amore*, par Mircea Radu Iacoban (Théâtre National de Jassy).

En hommage pour les 2050 ans depuis la fondation du premier État centralisé dace, Mihai Georgescu a écrit *Marea lumină albă* (La Grande lumière blanche, au théâtre « C. I. Nottara ») et Mircea Alexandrescu *Regele Burebista* (Le Roi Burebista, au théâtre « Mihai Eminescu » de Botoșani).

La pièce de Mircea Eliade dédiée au grand Brâncuși, *Coloana nesfîrșită* (La colonne sans fin), a été montée au théâtre « Mihai Eminescu » de Botoșani, représentant une première mondiale. Outre les reprises plus récentes ou les nouvelles valorisations de quelques classiques qui furent un temps absents du répertoire des théâtres, tel que Delavrancea avec *Hagi Tudose* (Hadji Tudose, au Théâtre National de Bucarest) et *Apus de Soare* (Crépuscule, au Théâtre National de Jassy) l'actuelle politique de répertoire enregistre la mise en circulation d'ouvrages tombés dans l'oubli ou demeurés inconnus au public roumain : *Gimnastica sentimentală* (La Gymnastique sentimentale, au Thé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

âtre National de Bucarest) et *Demiurgul* (Le Démiurge, au Théâtre de Botoșani) par Vasile Voiculescu; *Într-un bazar sentimental* (Dans un bazar sentimental), par Ion Minulescu (Théâtre Municipal de Ploiești) et *Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții* (L'Histoire du charpentier et de sa belle épouse), par Radu Stanca (Théâtre d'État de Turda).

Si l'effort d'aborder la dramaturgie roumaine a été en cet année remarquable, les contributions de metteurs en scène proéminents se signalent surtout dans l'aire de la littérature classique étrangère. De sorte que, à l'exception de quelques reprises du théâtre de Caragiale, en partie seulement significatives (mentionnons *O scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue), à Oradea, mise en scène: Alexandru Colpacci), les succès marqués par la mise en scène sont dus à une vision moderne de la pièce de Molière *Don Juan* par Valeriu Moisescu (Théâtre de Comédie); avec *L'Oncle Vania* de Tchékhov (au Théâtre National de Timișoara) Ioan Ieremia propose l'image d'un monde transformé en asile pour des malades incapables de vaincre leur inertie; d'autre part, Dan Alecsandrescu a signé un excellent spectacle avec les *Bas-fonds* de Gorki (Théâtre National de Craiova; enfin, Constantin Codrescu, dans le spectacle *Les Frères Karamazov*, à réussi à sortir des moules des interprétations dostoewskiennes antérieures, cherchant des justifications socio-historiques et psychologiques aux héros et aux actions.

Une autre réussie de la saison théâtrale a été sans doute *Caligula* de Camus (Théâtre National de Bucarest, mise en scène: Horea Popescu; décors: Paul Bortnovski; costumes: Doina Levinţa). À mentionner les réalisations des acteurs Ovidiu Iuliu Moldovan, Radu Beligan, Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici. Une importante représentation de l'année fut aussi le chef-d'œuvre littéraire *Le Maître et Marguerite*, adapté pour le théâtre par Mihaela Tonitza-Iordache et Cătălina Buzoianu; décors: Andrei Both; costumes: Liana Manţoc; musique; Mircea Florian ; mouvement: Miriam Răducanu). Le registre complexe, voire même un peu touffu, peut-être, l'éclectisme des modalités de style et d'interprétation, l'amalgame hallucinant des idées dans le plan réel et fantastique, les tonalités tour à tour célestes et grotesques, l'absurde et les envois historiques confèrent à la représentation, elaborée avec talent et minutie, un caractère de mystère contemporain, attendu que c'est sur les implications actuelles qu'est tombé l'accent dans ce spectacle. Différentes tâches dont ils se sont brillamment acquittés, incombaient aux acteurs, dont nous mentionnons Ștefan Iordache, Valeria Seciu, Gheorghe Visu, Octavian Cotescu, Dan Condurache, Mitică Popescu et Papil Panduru.

Plus que jamais, peut-être, en cette saison théâtrale, les débuts dans le domaine de la mise en scène ont été prometteurs. Radu Dinculescu, Ludmilla Szekely, Dragoș Popescu-Galgoțiu ont signé des spectacles témoignant de leur ambition créatrice et de leur talent. Un tableau d'ensemble de l'année théâtrale ne saurait être complet sans mentionner les interprétations de virtuosité de Gheorghe Dinică et Marin Moraru dans *En attendant Godot* (Théâtre National de Bucarest). Des ouvrages mineurs de la dramaturgie étrangère ont néanmoins offert aux différentes équipes théâtrales de la capitale et des villes de province la possibilité de réaliser des spectacles de classe: *Comment s'appelaient les quatre Beatles?* (Théatre « Lucia Sturdza Bulandra ») et *Programme spécial* (Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ) par Stephen Poliakoff; *Gin Rummy* par Donald Coburn (Théâtre « Bulandra »); *Le Soldat inconnu* par Peter Ustinov (Théâtre Dramatique de Brașov); *Les Enfants de Kennedy* par Robert Patrick (Le théâtre « Foarte Mic »).

De la littérature des pays socialistes sélectionnée apparemment d'une façon moins inspirée ces derniers temps, nous distinguons toutefois quelques titres parmi lesquels il convient de mentionner *La Chasse aux canards* par Alexandre Vampilov (Théâtre « Mihai Eminescu » de Botoșani, mise en scène: Petru Ionescu; scénographie: Tudor Ghimeș), c'est une comédie amère sans merci, avec des hèros modestes appartenant à différents milieux sociaux, menant leur pauvre existence quotidienne en une ville de province, subjugués corps et âme par cette existence, sans horizon, sans aspirations, abrutis jusqu'à perdre le sens humanitaire le plus élémentaire dans leur comportement vis-à-vis de leur semblables, de leur famille.

Tant de succés incontestables, toute cette richesse de manifestations ont été néanmoins assombris par la disparition, au cours de cette année, de quelques person-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nalités marquantes du théâtre et de la culture roumaines : l'écrivain Marin Preda, dont le roman *Moromeții* avait été adapté pour le théâtre et inscrit au répertoire d'un prestigieux théâtre bucarestois ; le dramaturge Teodor Mazilu ; le metteur en scène, auteur de couplets, animateur du théâtre de revue, de l'opérette et du *musical* roumains, Nicuşor Constantinescu ; enfin, des acteurs de prestige, tels que : G. Ionescu-Gion, Cornel Coman et Mano Rippel ; le metteur en scène, animateur et directeur de théâtre Petru Valter.

Le nombre elevé des colloques, des débats et des anniversaires est un signe de progrès dans le plan de la réception du phénomène théâtral, du besoin des créateurs et des théoriciens de resserrer les rapports de l'art avec la réalité. En ordre chronologique, nous mentionnons la réunion commémorative du théâtre « de Nord» de Satu Mare, consacrée aux 25 ans depuis la fondation de ce théâtre ; le sixième « Colloque républicain des critiques de théâtre », de Bacău, et le « Gala des récitals dramatiques » ; le « Festival du théâtre historique » de Craiova, inscrit sous le signe du Festival national « Hymne à la Roumanie » et ouvrant la série des manifestations qui ont célébré la commémoration des 2050 ans depuis la fondation de l'État centralisé indépendant géto-dace sous Burébista et, toujours à Craiova, les « Journées I. L. Caragiale », manifestation qui, outre la représentation, incluait aussi le débat « La présence de Caragiale dans l'univers culturel roumain » ; « La Semaine du théâtre court », à Oradea, à sa quatrième série ; à Braşov a eu lieu le troisième festival de théâtre contemporain, connu sous le nom de « Contemporan '80 », accompagné d'un colloque final sur « La Contribution des théâtres à la constitution d'un répertoire général conforme aux tâches artistiques et éducatives qui reviennent au mouvement théâtral roumain actuel » ; à Piteşti a été préparée, comme un événement surprise, la « Première réunion des studios de théâtre » ; le deuxième « Colloque théâtral des nationalités cohabitantes » de Sf. Gheorghe a joui d'une large participation du public de cette ville et du département respectif et a été illustré par les plus représentatifs parmi les spectacles des sections hongroise et allemande des théâtres d'État. « La Semaine des théâtres de marionnettes » de Constanţa est arrivée à sa sixième série ; le « Colloque sur l'art de la comédie », de Galaţi, très apprécié et concomitamment « L'Automne théâtrale » de Botoşani ; le Symposion « Le Théâtre contemporain et la révolution », organisé par le Théâtre National de Bucarest s'est efforcé de donner à la saison théâtrale un climat de vigueur révolutionnaire et de dignité artistique ; tout aussi salutaire s'avère l'initiative d'organiser à Timişoara un premier « Festival de la dramaturgie roumaine actuelle », inscrit sous le signe généreux du « Festival national "Hymne à la Roumanie" ».

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pour fixer les coordonnées de la vie musicale roumaine en 1980, l'élément unificateur serait à trouver dans la réceptivité, plus précisément dans le progrès constaté sur la ligne de la réceptivité du public à l'égard de la musique. Ce progrès doit être entendu non seulement comme une conséquence immédiate de l'amélioration de tous les compartiments de la vie musicale — impliquant aussi l'imprésario —, mais encore des multiples actions entreprises pour répandre la musique dans les rangs des auditeurs relevant des professions ou des groupes sociaux les plus divers. Dans ce sens, la continuation des cycles thématiques initiés ces temps derniers dans l'intention de familiariser les plus larges masses du public aux chefs-d'œuvre de la musique et, tout à la fois, à la compréhension de certains principes sur lesquels réside l'art des sons, constitue l'exemple représentatif de l'une des initiatives les plus persévérentes de la vie concertante roumaine. Dans ce sens également, la campagne critique assidûment menée par la presse et autres moyens de masse quant aux problèmes et au caractère spécifique de l'art musical et de sa diffusion, quant à la place requise au genre lyrique et aux scènes d'opéra dans le paysage de la vie musicale roumaine, ne saurait signifier autre chose qu'une action concertée venant à l'aide du public. Les résultats ne se sont pas fait attendre longtemps, ces résultats prouvant une fois de plus la capacité de sélection de l'auditeur de musique, son exigence en ce qui concerne le maintien d'un niveau de qualité en permanence élevé, notamment dans l'art de l'interprétation. En dehors d'une attestation renouvelée de l'efficience de la presse, ces lignes se doivent de rappeler le fait que celle-ci ne s'est pas montrée soucieuse seulement de trouver un thème commun de débat critique sur l'exécution musicale, le fait de « focaliser » l'œuvre restant un cas particulier. La presse, les chroniqueurs musicaux se sont acheminés en permanence vers la tenue à jour du « carnet d'activité » afin de constituer un fidèle miroir de la saison, tout en visant — et c'est là, le plus important — le cadre théorique requis, les explications méthodologiques, aptes à faciliter l'accession d'un certain public moins familier de la musique et à restructurer au moyen de suggestions et d'arguments, de débats écrits ou oraux, d'enquêtes et de « tables rondes » les facteurs formatifs de la plus grande importance pour la vie musicale d'un pays : l'enseignement de spécialité, la direction du répertoire, l'orientation et la sélection dans le cadre de l'imprésario, l'efficacité des moyens de masse (Radio, TV, disque, etc.). Il ressort de là un enchaînement tout à fait naturel : d'une part tout cet engrenage institutionnel, d'autre part l'organisation du cadre le plus efficace pour mobiliser et « propulser » le dit engrenage : nous venons de nommer le « Festival Național Cîntarea României ». L'année 1980 a donc marqué le début d'une nouvelle édition du Festival, source inépuisable de talents, « creuset » où l'art savant et populaire, l'art professionnel et amateur « fondent » aux températures enregistrées par le même climat — l'enthousiasme.

Nos références les plus détaillées auront trait aux œuvres originales roumaines et présentées en première audition — celles-ci constituant précisément le niveau à partir duquel une culture musicale se développe, par accumulation d'abord, par jugement de valeur ensuite, émis à propos d'ouvrages destinés à rester, en tant que représentatifs, dans la création musicale originale. Voici aussi quelques brèves références à des ouvrages — exécutés, certes, en première audition — mais dont le choix, ici, est établi en fonction de critères qui, au de là de l'intérêt particulier de l'œuvre et de la technique de composition — sont aptes à faire valoir la diversité des orientations dans le paysage de la musique roumaine contemporaine. Ainsi est-il de la *Symphonie n° 4* de Gheorghe Dumitrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui, sur le chemin en permanente évolution du compositeur, représente un jalon nouveau vers un langage qui soit capable de rendre les pures et profondes virtualités d'un mélos populaire filtré à travers sa propre sensibilité. Par quels procédés construit-il ce langage? Par des thèmes fortement chromatisés, des arrangements contrapuntiques, une évidente préférence pour les ponctuations harmoniques-rythmiques menées au paroxysme, une visible appétence pour l'équilibre des formes classiques... Voici quelques-unes des modalités utilisées pour édifier un langage musical personnel, austère, profondément convaincant. Ștefan Zorzor, lui, propose dans *Muzica festivă* (Musique solennelle) des harmonies imbues de substance, exprimées en de fréquents passages de *tutti* orchestral, sa manière de suggérer le caractère solennel empruntant donc des modalités familières au public. En échange, ce qui individualise son œuvre c'est la « dilatation » toute personnelle qu'il fait subir à ses harmonies solennelles par la surdimension de l'*ambitus* orchestral et dynamique dont la conséquence directe est une accentuation des moments dramatiques nés des amples sonorités de *tutti*. *Harmonies II* de Tiberiu Olah représente la continuation d'un cycle antérieur *(Harmonies '75*, réintitulées *Harmonies I)*. L'instrumentation superpose deux grands ensembles d'orchestre, ici enrichis de percussion afin de faciliter des polyphonies « pluridimensionnelles » (pour nous servir du propre terme du compositeur). L'organisation du discours dans le temps est étroitement rapportée à la substance : la pièce est divisée en deux sections, exécutées successivement, l'audition de la seconde section se faisant à l'aide de la bande de magnétophone. *Imnuri* (Hymnes) de Corneliu Dan Georgescu fait partie d'un cycle nouveau de l'auteur, entamé après l'achèvement du précédent intitulé *Jocuri* (Jeux). La nouvelle œuvre est dédiée au 2050e anniversaire de l'établissement du premier État dace centralisé. Relevant des coordonnées stylistiques du compositeur — qu'elle poursuit —, l'œuvre actuelle reflète la profonde relation réalisée entre la simplicité originaire du folklore — celle-ci exprimée par la variété des accidents d'interprétation, seule sa charpente structurale étant conservée — et la complexité du travail de composition. Comment se traduit-elle, en salle, cette interrelation? Par certain « rythme » orchestral et par une extrême variété des timbres, par des « intersectionnements » orchestraux et des interventions ponctuant fortement l'ouvrage et délimitant ses principaux segments constructifs. Costin Cazaban intitule une de ses compositions *Natură moartă cu instrumente și compozitori* (Nature morte avec instruments et compositeurs). Ne serait-elle qu'une facétie, une « plaisanterie » musicale contrastant avec l'extrême sobriété d'autres œuvres qui nous sont présentées? Assurément non, puisqu'au-delà de quelques éléments choquants de l'exécution (et même du titre !), l'œuvre en question dissimule une gravité caractéristique, propre à celui qui plaisante en sachant bien que sa manière de faire n'est qu'une modalité — comme une autre — pour rendre la même réalité traduisible musicalement. Liana Alexandra approfondit dans *Incantations II* des fragments de chant roumain archaïque, de ce mélos folklorique situé à la limite — lointaine dans l'histoire — où la création populaire touche de manière frappante à la création savante, si près même que la limite a l'air de s'estomper, la superposition, voire l'identification des deux zones étant presque possibles. En partant de ce prétexte musical, la compositrice construit un ouvrage empreint d'une délicatesse particulière. *Combinație în cercuri* (Combinaison en cercles) de Octavian Nemescu pose des problèmes à part, ceux de l'écho de la musique dans le domaine du social : la direction vers laquelle se dirige le compositeur est celle du milieu ambiant et sa musique est, de ce fait, une musique d'« ambiance » (il est même opportun de rappeler ici les constantes préoccupations de Nemescu d'arriver à établir une possible esthétique de l'environnement). Le syntagme « musique d'ambiance » — d'habitude utilisé incomplètement pour définir une création sonore dont le caractère intérieur est loin de se réduire au stricte rôle de l'euphonie subordonnée à certaine réalité physique environnante — correspond effectivement chez Nemescu à une forme d'introspection discrètement proposée à l'auditeur, une forme de méditation — qui, il est vrai, abonde en données informatrices — tout en devenant persuasive lorsqu'elle rencontre des consciences sensibles au charme de cette musique (le terme même de « musique » est en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

quelque sorte insuffisant : il faudrait trouver un autre vocable, plus riche de sens, pour essayer de suggérer, aussi approximativement soit-il, ce type de musique relativement accidentel dans l'ensemble des créations roumaines contemporaines). Iancu Dumitrescu s'attache, avec ses œuvres, à l'espace spirituel autochtone. C'est aussi le cas de *Movemur et sumus* qui se place dans le cadre déjà connu des coordonnées du compositeur avec son permanent souci de trouver des correspondances musicales — autres que de simplistes trouvailles au goût folklorique — afin d'exprimer les termes spécifiques de notre existence en cet espace géographique, tel que, par exemple, l'intraduisible sentiment, tout roumain, de *dor*. Fred Popovici nous offre la preuve de ses dons de créateur d'un caractère plus spécial : *Heterosynthesis II (Metafore pentru două vechi cîntece populare)* (Heterosynthesis II — Métaphores pour deux vieilles chansons populaires) nous met en présence — c'est l'impression qui prime — d'un incessant processus de métamorphose, celui que suggère d'ailleurs le titre. Les procédés de développement de la matière sonore primaire créent en effet un sentiment inédit de voisinage avec le style énescien.

Le concert d'auteur « Anatol Vieru » — remarquable événement culturel de la saison — fut, pour les mélomanes, l'occasion d'une première audition : le *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* (1979), ouvrage d'une évidente facture néoclassique. Par delà le caractère inédit, presqu'expérimental, dirions-nous, de certaines étranges associations de timbres, son néoclassicisme même n'est point entendu comme un refuge confortable sur le territoire de normes stylistiques antérieures plus ou moins définies, mais comme un acquis progressif de celles-ci au travers d'une déviation préméditée du discours depuis des éléments formatifs reconnaissables au début de l'ouvrage jusqu'à une zone stylistique familière. Doru Popovici est à nouveau présent avec *Pastorale transilvane* (Patorales transylvaines), une suite en cinq parties pour orchestre de chambre. Avec des thèmes partiellement tirés des recueils transylvains et partiellement composés par lui, comment le compositeur a-t-il réussi, de la sorte, à réaliser l'unité de l'œuvre et, surtout, à transgresser sa visible propension pour la musique ancienne cachée sous un vêtement de musique parfaitement contemporaine d'où ne manquent pas des allusions au passé plus qu'éloquentes, effectivement « lourdes » de son programme ? (L'unité est d'ailleurs un trait propre à Doru Popovici et, de ce point de vue, cette œuvre est peut-être l'une des créations les plus unitaires du paysage actuel de la musique roumaine.) On s'en rend immédiatement compte dans la salle de concert : la sérenité et la douceur des contrastes dramatiques (lesquelles, de pair, constituent une constante lyrique de l'œuvre entier de notre compositeur), cette « euphonie » de sa musique (pour nous servir d'un terme qu'il emploie de préférence) s'agence parfaitement avec le caractère déclaré d'une musique « à programme » et le résultat en est une variante de composition fort originale. Liana Alexandra, la jeune compositrice déjà connue à l'étranger, propose — avec sa féerie pour enfants *Crăiasa Zăpezii* (La Reine des Neiges) — un type spécial de musique fonctionnelle ; il s'agit en effet d'un caractère fonctionnel qui s'applique non pas dans la sphère de l'illustration musicale mais effectivement à la composition même, laquelle est située sur ce « seuil » où la musique subit le conditionnement des conventions du genre lyrique tout en étant parfaitement capable d'accompagner et de « porter » l'entière trame de l'opéra.

Très intéressantes également en cette saison les références — fort possibles grâce à de fréquentes programmations — aux compositeurs contemporains étrangers, parmi lesquels des noms de notoriété mondiale : Karlheinz Stockhausen, John Cage, André Jolivet, Zygmunt Krauze, Andrzej Dobrowolsky, Gerhard Rosenfeld, Manuel Enriquez, Robert Becacecci, Malcom Arnold, Frank Corcoran, Henri Busser, Boris Blacher, Henri Dutilleux, etc., sans oublier les nombreux compositeurs hollandais présentés au cours des « Journées de la culture des Pays Bas », tels : William Pijper, Kees van Baren, Ton de Leew, Ton de Bruynel, Daan Manneke, Rob du Bois, Enrique Raxach, Klaas de Vries, Wim Petersma, etc.

Sans doute, une vie musicale animée implique aussi de la diversité dans l'art de l'interprétation. Sous ce rapport, l'année 1980 fut l'occasion de quelques « retrouvailles » avec des interprètes bien connus de l'étranger : les directeurs d'orchestre Pietro Argento (Italie), Gilbert Varga,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pierre Colombo et Michel Rochat (Suisse), Roberto Benzi (France), Isaac Karabtchewsky (Brésil), etc. ; les violonistes Iovan Kolundzija (Yougoslavie), Miriam Fried (É.U.A.), Jean-Jacques Kantorow (France), etc. ; les pianistes Harry Datyner (Suisse), Anton Dikov (Bulgarie), Brigitte Trannoy et Youri Boukoff (France), Justus Franz (Rép. Fédérale d'Allemagne) ; le violoncelliste Mikhaïl Homitzer (URSS), le contrebassiste Fernando Grillo (Italie), le guitariste Costas Cotsiolis (Grèce), le clarinettiste Harry Sparnaay (Pays Bas), etc.

Quant aux interprètes roumains, ils enregistrent de prestigieuses représentations de leur art les différents festivals internationaux et dans les tournées accomplies par des solistes et des instrumentistes de taille ; rappelons que la riche activité d'imprésario exercée dans le domaine des sorties à l'extérieur du pays constitue une preuve supplémentaire à l'appui de la bonne renommée acquise par l'école d'interprétation de Roumanie. Ce furent ainsi : les tournées de l'Orchestre Philharmonique d'État « George Enescu » de Bucarest en Chine et en République Populaire Démocratique de Corée, de la chorale de chambre « Antifonia » aux Pays Bas, de l'Orchestre RTV en Bulgarie, de l'orchestre « Camerata » en Espagne, du Théâtre d'Opérette de Bucarest et de l'Ensemble de Ballet classique et contemporain « Fantasio » en Italie, etc.

En revenant à la vie musicale dans le pays même, signalons des concerts à succès dus à la participation d'interprètes roumains bien connus : les directeurs d'orchestre Mircea Cristescu, Iosif Conta, Emil Simon, Cristian Brâncuşi, Ilarion Ionescu-Galaţi, etc. ; les violonistes Ion Voicu, Ştefan Ruha, Mihaela Martin, Liliana Ciulei, etc. ; les pianistes Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, Alexandru Preda, Dan Atanasiu ; les clarinettistes Aurelian Octav Popa et Florian Popa ; le hautboïste Radu Chişu, le flûtiste Voicu Vasinca, et tant d'autres encore dont la célébrité rehaussa la valeur du concert. Citons aussi de remarquables manifestations de musique de chambre, dont les unes à caractère régulier : les concerts donnés par des ensembles connus depuis longtemps (« Hyperion », « Musica Nova », « Quodlibet Musicum », « Voces », « Cansut serenus », etc.) ainsi que d'autres dûs à des ensembles nouvellement constitués (le Quintette de cuivres « Armonia », le « Acustica Mobile », etc.). Enfin, les concerts du fameux Chœur « Madrigal » et ceux de la « Cappella transilvanica ».

Des ensembles étrangers ont été présents sur les scènes roumaines en réplique aux tournées des nôtres. Ainsi : l'Opéra d'État de Berlin, l'ensemble «Lontano», le « Collegium vocale » de Cologne, l'orchestre polonais de musique de chambre, le corps de ballet de l'Opéra d'État de Hambourg, l'ensemble des cuivres de Detmold, etc.

Il ne faut pas, toutefois, résumer la vie musicale roumaine aux seules manifestations bucarestoises. La province roumaine renferme de nombreux centres de culture musicale — avec leurs propres orchestres et chorales, certains jouissant d'une vieille tradition — si bien que ces villes peuvent être tenues pour de véritables « villes de la musique » dont le mérite est double : primo, elles bénéficient d'une vie musicale régulière aux moments d'apogée fort recherchés, secundo, elles assurent aux interprètes et compositeurs de tout le pays l'appui et l'encouragement requis par l'organisation de rencontres périodiques (cours et séminaires de musique, festivals, concours, etc.). On connaît ainsi la célébrité du « Festival de la musique roumaine » de Jassy, des journées musicales de Timişoara (« Timişoara muzicală »), des mêmes journées de Cluj (« Toamna muzicală clujeană »), des « Vacances musicales » de Piatra-Neamţ, des journées consacrées aux « Jeunes chefs-d'orchestre », de Rîmnicu-Vîlcea, etc., sans oublier les festivals de folklore (tel celui mis sous le nom de la célèbre chanteuse d'airs populaires « Maria Tănase ») et ceux de jazz (l'annuel « Festival du Jazz » de Sibiu).

L'activité dans le domaine du livre ne laissa pas non plus à désirer en 1980. Nous vîmes se poursuivre, d'une part, les impressions (en plusieurs tomes) des œuvres et des travaux musicologiques de grande réputation et, d'autre part, paraître des études et recherches sur les grandes époques de la musique universelle, ces dernières œuvres étant fondées et interprétées à partir des données les plus récentes.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rappelons donc parmi les parutions de 1980 : *Repertoriul general al creației muzicale românești* vol. Ier, de Mihai Popescu — un catalogue systématique des œuvres roumaines ; *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. IIe, de Petre Brâncuși — suite de la synthèse signée par ce dernier et au cours de laquelle il étudie les périodes les plus significatives de l'histoire de la musique roumaine dans la perspective — bien manifeste — d'une reconsidération des étapes moins connues (ou moins étudiées) jusqu'à ce jour de la musique ancienne et surtout en les interprétant à la lumière des plus récentes données à même d'apporter de précieux éclaircissements en la matière. Viorel Cosma signe un ouvrage d'information : *România muzicală*, tableau aussi complet que possible et très vivant du paysage musical actuel. Ensuite, *Orizonturi muzicale* d'Alfred Hoffmann (titre suggestif quant au contenu), *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică* de Grigore Constantinescu (originale et difficile tentative d'interprétation d'éléments disparates en les réunissant sous un dénominateur commun).

Viorel Crețu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE SYMPOSIUM DE MUSICOLOGIE «STEVAN MOKRANJAC» DE NEGOTIN (YOUGOSLAVIE)

Chaque année, en septembre, l'Association des Compositeurs de la R. S. F. Serbe organise à Negotin, ville natale de Stevan Mokranjac, avec le concours des autorités locales, un festival musical (intitulé « Les Journées Mokranjac ») et un symposium, l'un comme l'autre dédiés au représentant le plus notable de l'école musicale nationale serbe de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. La double manifestation rend hommage à l'activité multiple que Mokranjac déploya au service de la culture musicale : compositeur de musique chorale liturgique et profane, professeur et théoricien, maître de chœur, promoteur de la vie musicale et particulièrement du mouvement choral, c'est tout cela, à la fois, que fut Mokranjac.

Des études approfondies aux conservatoires de Munich, Leipzig et Rome lui avaient prêté une solide base professionnelle, à laquelle s'ajoutèrent les contacts avec les réalités musicales de son pays qui l'orientèrent vers la mise en valeur du mélos populaire en des œuvres chorales fort diverses. La plupart des ses pièces sont conçues dans une forme originale, devenue concept, sous le vocable de « rukovet » (une forme qui s'approche de la suite, étant fondée sur des contrastes de mouvement, écriture, structure chorale, etc.). Le chemin créateur de Stevan Mokranjac, chemin innovateur par excellence, s'étend de l'harmonisation tonale dans le majeur-mineur européen jusqu'à ses subtiles interprétations des caractères modaux propres aux mélodies populaires des différentes zones folkloriques du Sud-Est européen, depuis la simple citation folklorique jusqu'à la transfiguration des éléments d'inspiration populaire dans une composition élaborée. Une autre importante partie de sa création s'appuie sur le vieux chant byzantin serbe, Mokranjac ayant dans ce domaine une contribution de maître à la reconsidération d'un patrimoine précieux dans une forme musicale moderne.

La personnalité de Mokranjac influença tout le développement ultérieur de la création chorale et du mouvement en ce domaine de la vie musicale serbe. C'est ce qui explique le caractère actuel de son œuvre et l'intérêt dont il jouit parmi les musiciens et le public. Aussi bien, sa personnalité constitua-t-elle le thème central sur lequel se centrèrent les programmes du festival et les communications scientifiques du Symposium.

L'édition 1980 de ce dernier réunissait des musicologues de quelques pays socialistes afin de débattre des problèmes relevant de la création et du mouvement choral, de problèmes spécifiquement reliés aux écoles nationales, tout en mettant en relief le rapport qui existe entre le folklore et la musique savante. Y furent donc discutés les particularités de la création populaire et leur devenir dans le processus d'élaboration de la composition savante, avec des références spéciales sur l'harmonisation (Dimitrije Golemović, Eduard Alecsejev — URSS), sur la circulation de certains thèmes littéraires (Ljubić Raiković) et sur le répertoire folklorique (Peter Pavlović). Des aspects analogues furent examinés dans la création chorale contemporaine pour enfants (Tatiana Smirnova — URSS). La création chorale des compositeurs Iosip Slavenski (Miriam Jivković) et Jacob Jež (Marieta Galeša) constitua l'objet de deux communications jouissant de l'appréciation générale de l'assistance par suite de la nouveauté des données documentaires et de l'intérêt des exemples musicaux. Une revue appréhendant tous les aspects de la musicologie yougoslave contemporaine (Roxana Pejović) fut l'occasion d'une mise en valeur de ses principaux objectifs et réalisations.

La musique roumaine fut présente par deux communications concernant l'intégration de l'ensemble choral dans les grandes œuvres de Georges Enesco (Elena Zottoviceanu) et le mouvement choral roumain dans la vie musicale de l'entre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deux-guerres mondiales (Lucia Alexandrescu).

Il est évident que les travaux du Symposium ont accordé la plus grande attention à la figure et à l'œuvre de Stevan Mokranjac. Furent ainsi analysés : sa technique de composition, en l'espèce ses procédés harmoniques (Petar Bingulac) et sa pensée théorique au travers des différents écrits qui sont restés de lui et notamment exprimées dans sa pratique pédagogique (Vera Zecević) ; de nouvelles données concernant ses débuts comme promoteur du mouvement choral de Belgrade furent apportées par la communication de Rafajlo Blam ; l'écho international de ses activités multiples fut illustré par les informations regardant ses tournées à l'étranger (Ivan Martînov — URSS).

La personnalité de Stevan Mokranjac a constitué, dès son vivant, le thème central des publicistes et des musicologues qui suivaient avec attention son activité si complexe, telle qu'elle ressortit d'ailleurs de la communication de Mirka Pavlović. La plus révélatrice de toutes les exégèses de son œuvre, celle établie par son élève, le compositeur serbe bien connu Petar Konjović, fut analysée à la lumière des correspondances spirituelles et stylistiques de ces deux fondateurs d'école nationale (Nadejda Mosusova).

Le Festival et le Symposium de Negotin furent l'occasion d'un fructueux échange d'opinions, en vue d'une meilleure connaissance de la vie et des activités musicales qui se déroulent en nos pays. Arrivée à sa quinzième édition, la double manifestation de Negotin est un bel exemple d'initiative locale. Hôte de prestigieuses présences musicales, la ville de Negotin se constitue, par le truchement de l'hommage qu'elle entend apporter au grand compositeur natif entre ses murs, en un centre culturel représentatif quant à la diversité de la vie musicale contemporaine de la R. S. F. de Yougoslavie.

Lucia Alexandrescu, Elena Zottoviceanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VOYAGE D'ÉTUDES AUX ÉTATS-UNIS

Dans le contexte d'un programme gouvernemental d'échanges culturels bilatéraux j'ai bénéficié — en automne 1980 — d'un voyage d'études aux Étasts-Unis d'Amérique. Conformément au plan de recherche et de contacts directs avec les spécialistes américains que j'avais proposé moi-même, l'*International Council for Exhange of Scholars* de Washington m'offrit la possibilité de travailler en trois centres plus importants : Charlottesville, Washington et New York.

Le premier fut aussi celui où je m'attardai plus longtemps ayant trouvé à ma disposition plusieurs documents musicaux proprement dits et pouvant y travailler sous l'immédiate direction, d'un spécialiste. Charlottesville abrite l'Université de l'État de Virginia, centre supérieur d'enseignement jouissant d'un grand prestige aux États-Unis en même temps que d'une belle tradition parmi les étudiants. L'Université fut fondée par Thomas Jefferson (qui en dressa aussi le projet d'architecture) et, au commencement, elle offrit la spécialisation dans les langues classiques et modernes, les mathématiques, physique-astronomie, chimie et botanique, éthique et métaphysique, médecine, droit et génie civil. Lorsqu'elle ouvrait ses portes, le 7 mars 1825, la *Virginia University* disposait d'un corps enseignant de 8 professeurs et d'un nombre de 68 étudiants. Progressivement, les facultés initiales se virent ajouter d'autres (comme par exemple l'École des Arts et Sciences ouverte en 1904) et les grades universitaires se différencièrent à mesure que l'Université — ayant introduit, entre temps, au profit des étudiants, la possibilité d'une recherche centrée sur la majorité des domaines scientifiques — pût assurer une spécialisation d'un niveau élevé.

En relativement peu de temps, Charlottesville devint un centre universitaire puissant tant par la variété des spécialisations que par la qualité toujours plus haute du niveau d'enseignement et le nombre actuel de ses étudiants (14 000) reflète suggestivement cet état de choses.

Music Department ou Faculté de Musique enseigne la musique du point de vue de la théorie et non de la *maestria*, les facultés d'enseignement pratique (instruments et chant) relevant seulement des Conservatoires. Cela étant, les étudiants de *Virginia University* qui suivent les cours du Music Department apprennent à « faire de la recherche » et à « écrire » sur la musique, afin de devenir — selon le degré de spécialisation acquis et la vocation de chacun — professeurs, musicologues, directeurs de chœur, etc.

Comme dans toutes les universités de type occidental, la faculté assure également des possibilités de spécialisations en certains domaines plus particuliers tel que — en ce cas — la « musique russe ». L'existence de ces cours spéciaux est dictée en égale mesure par la capacité — le plus souvent par la spécialité même du professeur respectif — que par l'intérêt manifesté par les étudiants au thème de recherche et à la qualification en question. Il peut arriver, néanmoins, que par l'absence de demandes (partant, par le manque de paiement des cours qui seraient requis), tout juste la principale spécialité du professeur respectif devienne son activité secondaire d'enseignement, en quelque sorte particulière et connue des seuls collègues initiés dans le domaine par le truchement des publications scientifiques ou des participations aux réunions internationales. C'est le cas du professeur Miloš Velimirović, éminente figure de la byzantinologie musicale, mais dont la vocation pédagogique — à cause des raisons que je viens d'exposer — se déroule surtout dans le cadre de la « musique russe ». (Comme professeur titulaire il assume aussi la direction des travaux auprès des étudiants qui aspirent au titre de *Master* et de *Docteur* ès Musique ; de même, à la demande des étudiants, le professeur Velimirović enseigne aussi un cours de musique symphonique).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Quant à mon activité de recherche à Charlottesville, celle-ci s'est déroulée dans la riche bibliothèque de la faculté de musique, ayant comme collaborateur et directeur d'études permanent le professeur Miloš Velimirović lui-même. Aussi, me permettrai-je de lui apporter ici mes chaleureux remerciements, tout d'abord pour son attitude ouverte, empreinte de camaraderie mais non moins d'émulation au travail et, tout autant, pour la générosité avec laquelle il a mis à ma portée les microfilms de manuscrits recueillis tout au long de sa carrière, nombre d'entre eux (comme ceux du Mont Athos) étant difficiles, voire même impossibles, à procurer autrement.

Après 18 jours de travail assidu sur les microfilms de manuscrits des XIVe et XVe siècles de l'Athos, j'eus la chance de tomber sur deux versions intégrales et sur quatre fragmentaires de l'*Hymne Acathyste*, admirable création de l'hymnographie byzantine. L'importance de cette découverte consiste dans le fait que je pourrai — après avoir transcrit en notation linéaire ces versions et pratiqué sur elles une recherche comparée — rouvrir une question qui semblait close ,« classée ». Egon Wellesz, auquel on doit de connaître la version du XVIIIe siècle (conservée dans le *Codex Ashburnham* L 64) et en général le commentaire intégral de cet hymne sur le plan musicologique, tenait le XIIIe siècle comme la limite supérieure à laquelle on puisse trouver l'*Hymne Acathyste* conservé en entier, car, ultérieurement, à l'instar des autres hymnes de cette catégorie musicale, il aurait enregistré une réduction substantielle par rapport à sa forme initiale (une proode suivie de 24 strophes), les manuscrits consignant ultérieurement rien que la proode et la première strophe. Dans le stade actuel de mes recherches, les observations que j'ai pu faire sur ces versions byzantines tardives dépassent la stricte catégorie des chants religieux dont elles relèvent et ajoutent de nouvelles données sur la conception modale des hymnographes byzantins et sur les mécanismes de composition sous le rapport tradition-innovation.

D'autres manuscrits des mêmes époques j'ai pu extraire de précieuses données sur des chants étudiés précédemment au travers des manuscrits des XVIIe et XVIIIe siècles les renfermant, ces derniers conservés dans les bibliothèques publiques de Roumanie. Le fait est que les versions des XIVe et XVe siècles ajoutent deux ou trois bons siècles à l'ancienneté et à la transmission non-altérée de ces chants dans l'espace balkanique.

Le fait que j'ai pu consulter — tout au moins par sélection — un fonds documentaire de spécialité aussi riche que celui de la bibliothèque de la faculté de musique de Charlottesville (éditions *fac-simili* de manuscrits, études et transcriptions de la collection *Monumenta Musicae Byzantinae*, livres et revues de spécialité, dictionnaires de termes liturgiques, etc.) me permet d'affirmer que mon séjour en cette ville a été particulièrement fécond.

Comme suite des résultats obtenus, le professeur Velimirović eut l'amabilité de me présenter à son collègue, Dimitri Conomos, invité du Centre d'études byzantines Dumbarton Oaks de Washington, ce qui me facilita de connaître les préoccupations actuelles de celui-ci dans le domaine et d'établir avec lui un échange d'opinions des plus intéressants sur des problèmes controversése de théorie musicale byzantine.

Le Centre d'études byzantines Dumbarton Oaks tient de la *Harvard University*, réputée pour avoir une des plus admirables bibliothèques du genre, du monde. Le système d'information y est fort mis à point afin de faciliter l'information rapide : si un titre demandé par un lecteur ne se trouve pas, par hasard, en cette bibliothèque, il est emprunté tout de suite à la *Congress Library* de Washington (grâce au service des Prêts-Emprunts du centre, lequel fonctionne deux fois par semaine) et déposé devant le solliciteur le plus vite posisible. Pareillement, pour garantir le confort ntellectuel des lecteurs et la rapidité des opérations requises aux accumulations bibliographiques, la bibliothèque de Dumbarton Oaks a mis à la disposition de ses lecteurs un appareil de xérographie.

Le travail dans une bibliothèque de l'espèce de celle de Dumbarton Oaks, avec ses immenses fonds documentaires, confère au lecteur, à côté d'une moisson purement liée à l'information, la possibilité de réaliser pleinement les vastes dimensions du champ scientifique sur lequel il se trouve et de se confronter soi-même, en sachant avec certitude où il en est sur le chemin déjà parcouru et ce qui lui reste à parcourir. Voilà bien ce qui conditionne son apport scientifique, cet aspect étant de nature à dynamiser le chercheur passionné par son travail.

Adriana Şirli

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il y a dans la vie d'une cinématographie des années de sommet et d'autres de plate stagnation, des années de flux et d'autres de reflux, selon que les rythmes capricieux de la production décident de la présence ou de l'absence sur les écrans des têtes d'affiche, des personnalités. La carte en relief d'une saison cinématographique se dessine en fonction de ceux qui offrent des films au verdict de l'opinion publique et de ceux qui — engrenés dans la gestation ou la réalisation d'une œuvre prochaine — manquent temporairement à l'appel. Grâce à une heureuse conjoncture, l'année 1980 s'est avérée comme l'une des plus fastes jamais octroyées par le sort au film roumain. Pas à cause du chiffre record de 32 titres* atteint par les premières ni parce que le thermomètre du *box-office* a montré que l'amour du public pour le film roumain est plus ardent que jamais (et ce, alors que dans la plupart des pays de l'Europe les spectateurs manifestent une indifférence glaciale à l'égard des productions autochtones). Grâce à une heureuse coïncidence on a vu sortir simultanément dans l'arène — après une pause plutôt longue — avec des films d'exception, des metteurs en scène tels que Malvina Urșianu, Iulian Mihu, Lucian Bratu, Mircea Mureșan, Adrian Pentringenaru et Mircea Daneliuc, Dan Pița et Alexandru Tatos auxquels s'ajoutaient les remarquables débuts de Ada Pistiner et de Iosif Demian. Un pareil rassemblement, sans précédent, sur la ligne de départ, d'un groupe aussi massif d'œuvres que l'on peut étiquetter sans hésitation d'exceptionnelles, très bonnes et bonnes, a mis dans l'embarras les critiques, au moment du traditionnel référendum organisé, dans le cadre de l'Association des Cinéastes, par le Club de la Critique, afin d'établir une hiérarchie des valeurs.

Si, d'une perspective largement culturelle, nous raccordons la contribution du cinéma national à ce nécessaire climat intellectuel à travers lequel on juge de nos jours les films, nous verrons se placer tout naturellement, par leur raffinement stylistique tout comme par leur précieuse ouverture vers l'universalité, *Lumina palidă a durerii*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* et *Duios Anastasia trecea*. Mais si nous considérons les choses de la perspective strictement professionnelle de l'évolution du film roumain, de ses conjonctures particulières, — où un certain type de réalisation peut contribuer à un moment donné, par sa formule d'un désinvolte anticonformisme, à révigorer un genre (en l'espèce, le film d'actualités) voire même à modifier l'optique vis-à-vis du concept même de réalisme cinématographique — d'une pareille perspective, selon un point de vue local, visant une stratégie des résultats immédiatement palpables, la part du lion revient à coup sûr au film de Mircea Daneliuc, *Proba de microfon* (au demeurant, placé premier dans le *top* de la critique).

Au-delà de pareilles classifications, que le temps écoulé pourrait seul valider ou infirmer, ce qui reste essentiel c'est la massive offensive des valeurs, la certitude de la maturité plénière d'un cinéma qui n'avance plus par bonds, à travers de solitaires pointes d'attaque, mais par un large front de talents appartenant à toutes les générations, solidaires dans leur aspiration souvent douloureuse — la création est rarement un doux labeur — de viser chaque fois plus haut, toujours plus haut, le plus près possible et même au-delà de cet invisible seuil olympien qui une fois dépassé garantit l'entrée dans la postérité... et dans les encyclopédies.

Bien des années auparavant, avant même l'apparition de *Moara cu noroc* (Le Moulin de la chance) et de *Scurtă istorie* (Brève histoire), Geo Bogza caractérisait le cinéma roumain par une métaphore empruntée à l'astronautique, estimant qu'il était « dans la phase des satellites artificiels » et qu'il avait besoin d'une puissante fusée pour l'arracher à ses énormes inerties et le projeter dans l'espace du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

véritable art. Il nous est permis aujourd'hui de considérer que le décollage s'est enfin produit, la fusée en cause étant le talent des plus doués de nos cinéastes. Parmi eux, on doit compter aussi Iulian Mihu, metteur en scène à la trajectoire souvent déconcertante qui chaque décennie nous a offert l'occasion d'admirer une œuvre anthologique. Dans *Lumina palidă a durerii*, prenant pour point de départ des souvenirs de l'enfance notés avec un robuste esprit évocateur par George Macovescu, il a construit une ballade d'une poésie dense, profonde, dédiée non pas à des héros ou à des lieux déterminés mais à la race qui habite cette terre, à sa permanance à travers le temps et l'espace. L'humanité affligée du village roumain à la veille et pendant la Première Guerre mondiale, oppressée par la misère, à la merci des coups du sort et par-dessus le marché obligée à subir l'occupant temporaire acquiert à l'écran les dimensions de symbole pour la destinée de tout un peuple. Quoique riche en aventures — il y en a de vraiment sensationnelles — l'anecdotique demeure néanmoins marginale par rapport aux significations profondes, à l'enjeu métaphysique du film. C'est cette capacité de soublimation qui lui confère ainsi que nous l'affirmions au début de notre chronique, une précieuse ouverture vers l'universalité. Peut-être aussi parce qu'elle est née d'un sentiment d'infini respect, de piété presque, devant un univers d'une attachante pureté intérieure, impressionnant dans ses relations avec l'infini, un univers dans lequel les vivants poursuivent tout naturellement le dialogue avec les morts, en utilisant comme messagers ceux qui se préparent à passer à leur tour dans le non-être. La dimension cosmique du film lui vient moins de la présence, étrange et obsessive, dès les premiers cadres du générique, des volcans bourbeux aux gouffres en lent bouillonnement — images inquiétantes, de véritable cosmogénèse — que, surtout, par le frisson éprouvé par les personnages devant les mystères de la nature. Une nature matrice qui entraîne dans la ronde pressée de ses saisons la roue de la vie, en broyant lentement les humains.

La fascination exercée par le film sur le spectateur est due, à part la bravoure de l'expression cinématographique, aussi à un subtil contrepoint entre le réalisme et le réalisme fantastique. Le premier délimite en âpres tonalités l'existence quotidienne du paysan roumain. Le second, à travers une projection mythique, nous transpose sans transition dans un monde qui a l'air de descendre de *Veac de singurătate* (Cent ans de solitude). Il y a des films qui ennoblissent un cinéma, en créant pour le reste de la production nationale un terme de comparaison d'une élévation écrasante. *Lumina palidă a durerii* est de ceux-là.

L'autre moment marquant de la saison cinématographique fut représenté, comme nous disions, par *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Dans chacun de ses films, Malvina Urșianu, avec un sang froid, une lucidité et un courage du tout féminins, s'est proposé d'offrir une analyse pénétrante en même temps qu'élégante de la psychologie de personnages qui, contraints par une situation limite, doivent se définir tout seuls, payer le prix des compromis passés, des moments de lâcheté, lorsque sous la pression des événements extérieurs ils avaient trahi ne fût-ce que pour un instant, leurs principes. Avec *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, Malvina Urșianu sort pour la première fois de l'actualité, remontant dans le temps jusqu'au sanglant règne de Lăpușneanu, vu à travers un angle polémique osé par rapport à la vision traditionnelle imposée, il y a plus d'un siècle par la nouvelle de Negruzzi. Dans son film, Lăpușneanu cesse d'être seulement le bourreau et la victime de ses boyards, pour devenir un personnage tragique, victime de sa propre obsession d'être trahi. De cette biographie presque shakespearienne, Malvina Urșianu construit un splendide essai sur le *pouvoir*, sur la tragédie de ceux élus par le sort, non seulement pour vivre mais également pour forger l'histoire, sur la destinée d'un peuple condamné de tous temps à être à la discrétion de ses dirigeants, quelle que soit la capacité ou bien l'incapacité de ces derniers de gouverner. En interprétant le personnage de Lăpușneanu d'une perspective inédite et incitante, elle refuse délibérément la voie facile d'une illustration de l'histoire, en nous proposant la parabole ambitieuse de l'histoire même. A la différence de l'immense majorité des films historiques roumains, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* ne table pas sur le caractère spectaculaire des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

batailles équestres. Son axe dramatique est formé par la lutte désespérée d'un pays et d'un peuple pour la survie nationale, par le jeu subtil de la politique et des intrigues diplomatiques. Cérébral et en permanence ambigu, le film nous présente un Lăpușneanu tour à tour politicien animé des meilleures intentions, veillant avec savoir-faire à l'équilibre des relations diplomatiques avec les grandes puissances voisines, l'une plus désireuse que l'autre de s'emparer de son pays, prince lucide et décidé à réprimer l'anarchie des boyards pour le bien et la paix du pays, mais aussi despote assoiffé de sang dont l'autorité absolue glisse insidieusement vers la folie. Ce magistral film d'auteur marque une date non seulement par ses envois universels et sa prestance intellectuelle mais aussi par sa virtuosité cinématographique. Aux vigoureuses qualités littéraires du scénario — le dialogue aux subtiles significations philosophiques confère une noblesse et une dimension tragique aux personnages — correspond dans le plan visuel une raffinée restitution de la Renaissance moldave. C'est peut-être pour la première fois qu'un film roumain d'époque remplace les reconstitutions d'opérette par la présence discrète mais d'autant plus percutante d'éléments de *civilisation* roumaine. Dans le rôle principal, George Motoi, transmet avec sobriété le tumulte intérieur d'un prince obsédé par l'idée de la trahison et trahi par sa propre raison.

Ayant évadé, lui aussi, pour la première fois de l'actualité — pas tout à fait, cependant, puisque *Duios Anastasia trecea* a des envois précis dans la contemporanéité tourmentée de notre planète — Alexandru Tatos a fait arrêter la montre de l'histoire à l'heure de la Seconde Guerre mondiale. La pathétique reprise du mythe d'Antigone se constitue à l'écran en une terrible parabole aux évidents échos existentialistes, sur la nécessité d'assumer malagré tout son propre destin et sa propre foi, mettant sous accusation toute manifestation de force brutale qui humilie et dégrade l'humanité. Partant de la nouvelle homonyme de D. R. Popescu que celui-ci adapta lui-même pour l'écran, Tatos a su recomposer avec une extrême acuité et sens de l'atmosphère le climat suffocant d'une communauté submergée par une vague de terreur, diffuse, paralysante, par une oppression qui aliène et obnubile l'esprit. Dans un village au bord du Danube, occupé par les nazis, une jeune maîtresse d'école, transgressant la consigne des autorités, enterre le cadavre d'un partisan serbe exposé par les Allemands sur la place du village, rachetant par là, au prix de sa vie, la dignité des autres habitants cantonnés dans une indifférence lâche et mesquine [1].

Une démarche téméraire de décodage du passé à travers la grille du présent est celle que s'est proposée Adrian Petringenaru dans *Rug și Flacără* [2], d'après le roman du même nom de Eugen Uricaru, jeune prosateur à succès. Evoquant tangentiellement le moment de transcendance historique de l'Union des Principautés Roumaines sous le sceptre unique du prince Cuza, à travers le périple dramatique d'un Roumain, membre d'une loge maçonnique, qui, envoyé dans son pays natal avec une mission secrète, refuse de la mener à bonne fin après avoir compris qu'on lui demande de péricliter le destin d'indépendance nationale de son pays, le film veut suggérer l'enchevêtrement de machinations politiques et diplomatiques tissées à l'insu d'un peuple dans les chancelleries des grandes puissances voisines, l'imprévisible balance de l'« équilibre de forces » par rapport auxquelles le destin individuel acquiert les proportions d'un grain de sable. Néanmoins, il arrive qu'un grain de sable puisse bloquer tout un engrenage. Avec une structure polyphonique dans laquelle l'action se déroule simultanément sur plusieurs plans, entraînant force personnages et intringues secondaires, *Rug și Flacără* impose par une envergure intellectuelle certaine et par le désir évident de substituer à la formule classique d'illustration du film historique une formule méditative, en déplaçant le centre d'intérêt du champ de lutte dans les coulisses secrètes de l'histoire.

Une entreprise plus que difficile fut aussi le monumental *Burebista*, réalisé dans une lutte contre le chronomètre par Gheorghe Vitanidis (d'après un scénario de Mihnea Gheorghiu) pour commémorer les 2050 ans depuis la fondation du premier Etat dace centralisé. L'évocation de Burebista, personnalité énigmatique du monde antique, contemporain et rival de César, diplomate et stratège habile, ayant réussi à renfermer entre les frontières d'un Etat unique l'immense territoire des Géto-Thraces, fut conçue par le scénariste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plutôt dans les termes d'une restitution de la spiritualité de ces temps de début d'une civilisation, par la suggestion d'une permanence de traditions et de mentalités propres aux Daces et transmises à travers les millénaires à leurs descendants. A son tour, le metteur en scène a essayé de nous offrir cette même sensation de pont jeté par dessus le temps, en choisissant comme décor authentique les cités daciques des Monts Orăștie ou en prenant pour symbole et témoin de l'histoire de ces lieux la figure en granit du Sphinx des Carpates Méridionales. Comme facture générale, cependant, le film ne dépasse pas le périmètre traditionnel de la fresque, quoique la modicité de son budget (visible au chapitre des décors et surtout à celui de la figuration) aurait plutôt requis le choix d'un autre type de découpage, sans déploiements de troupes et batailles. Dans le rôle principal, George Constantin remplit l'écran de sa présence à la fois statuaire et bonhomme, suggérant à l'aide d'imperceptibles nuances la mansuétude, la ruse ou la tristesse d'un héros condamné à porter sur ses épaules l'histoire de toute une postérité.

La răscrucea marilor furtuni et en moindre mesure *Munții în flăcări*, ces deux séries cinématographiques, raccourci d'un ample feuilleton de télévision dédié à la Révolution de 1848, pêchent également par cette maladie incurable du film roumain historique, l'illustration. Aussi bien la première série, dédiée à Bălcescu, que la seconde, dédiée à Avram Iancu, portent l'empreinte d'une dramaturgie (Petre Sălcudeanu) vétuste et embrouillée, agglomérant jusqu'à la totale confusion du public des dizaines de personnages et de répliques, sortis directement des pages des manuels d'histoire. Les moments clef sont rapidement expédiés, frustrant le film d'émotion malgré les efforts méritoires du metteur en scène Mircea Moldovan et la bravoure de l'immense équipe d'acteurs, ayant en tête Vlad Rădulescu (dans le rôle d'Avram Iancu).

Enfin, après avoir évoqué dans *Speranța* (L'Espoir), avec un bouleversant souffle poétique, la figure de Ștefan Gheorghiu et l'époque romantique des débuts du mouvement socialiste en Roumanie, le metteur en scène Șerban Creangă et ses scénaristes, Mihai Creangă et Ion Pavelescu, ont renoué le fil de la biographie de Ștefan Gheorghiu et des autres chefs du mouvement syndicaliste — dont I. C. Frimu, Gh. Cristescu-Plăpumaru, Mihai Bujor et d'autres — dans *Labirintul*, misant cette fois-ci sur une intrigue de facture policière bien agencée. Le changement de registre semble ne pas leur avoir convenu outre mesure, puisque malgré le soin qu'on a mis à recomposer l'atmosphère de l'époque, pour ce qui est de la résonance émotionnelle et de la plénitude stylistique *Labirintul* ne vaut pas *Speranța*.

L'an 1980 fut une année record aussi pour le film d'actualité : 16 titres sur 32, dont un groupe compact d'œuvres d'une exceptionnelle force artistique — *Probă de microfon*, *O lacrimă de fată*, *Mireasa din tren*, *Casa dintre cîmpuri*, *Mijlocaș la deschidere*, *Stop cadru la masă* — ont démontré que le cinéma roumain connaît un heureux moment d'offensive créatrice également sur le terrain épineux de la bataille en marche, menée jour après jour pour écrire les pages de l'histoire contemporaine. Quelle que soit la génération à laquelle ils appartiennent, les auteurs de ces pellicules ont en commun le même refus ironique des clichés, des truismes drapés dans la tunique rigide des formules stéréotypes, de la pédagogie forcée. Leurs films constituent une preuve éclatante du fait que, dans la main d'un cinéaste au talent explosif et passionné pour son art, l'actualité effervescente que nous vivons peut trouver un véritable équivalent sur les écrans. Sa cinégénie est déterminée non pas par une plate décalcomanie de la réalité mais par le flair et l'adresse des scénaristes, par la sensibilité et le nerf que mettent les metteurs en scéne afin de donner de la vraisemblance et de la durée aux personnages qui nous sont contemporains.

Le film *Probă de microfon* vient de reconfirmer le batailleur Mircea Daneliuc, toujours en guerre contre les conformismes tièdes, comme la personnalité la plus proéminente des jeunes générations et comme l'un des rares metteurs en scène entrés dans la conscience et le cœur d'un public qui ne va plus au cinéma pour voir « des films avec l'acteur X » mais des films « de Mircea Daneliuc ». Déja avec *Cursa* (La Course), son film de début de 1975, il avait fait preuve d'une acuité peu commune pour surprendre la réalité et les psychologies, d'une certaine cruauté non dénuée de tendresse pour crayonner les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

destinées. Dans *Probă de microfon*, par un habile collage de séquences de fiction et de moments de ciné-vérité, il construit avec une éblouissante virtuosité et sens cinématographique le portrait attachant, tout en étant d'une ironie tranchante, de la vie de tous les jours de quelques jeunes gens, ni meilleurs ni pires que ceux que nous voyons du matin au soir. Plus que l'intrigue en soi — l'amour orageux d'un reporter de télévision et d'une jeune femme en dérive sentimentale et en quête d'un travail — la substance du film est donnée par une authenticité et une désinvolture extraordinaires, avec lesquelles sans faux ménagements ni faux optimisme, de détails tantôt amusants, tantôt amers, on nous restitue une tranche de vie jutant de vérité et de sens secondaires. Scénariste, metteur en scène et interprète du rôle principal, Mircea Daneliuc domine le film avec son tempérament récalcitrant, d'une mordante ironie. Ce film, qui constitue la page d'actualité la plus pénétrante de cette décennie fait partie de la catégorie de films *buldozer* qui secouent les conformismes, culbutent intempestivement les clichés, ouvrant une large voie à une nouvelle manière de regarder de monde.

La même obsession de la vérité nous la retrouvons dans *O lacrimă de fată*, le film de Iosif Demian. Bien que mettant pour la première fois sa signature sur le générique d'un long métrage, Demian est loin d'être un débutant. Tout au contraire, sa carrière cinématographique s'inscrit dans le cadre d'un phénomène marquant de la décennie 1970—1980 : celui de la migration des plus doués auteurs d'images à la mise en scène. Opérateur de marque — il a collaboré à des films anthologiques, entre autres à *Nunta de piatră* (Noces de pierre), *Duhul aurului* (L'esprit de l'or) — après avoir signé en tandem avec Andrei Blaier *Urgia* (Le Fléau), voici Demian dans la posture de réalisateur autonome. Posture assumée avec un brio qui peut être envié par beaucoup de metteurs en scène diplômés. Ce qui est une preuve de plus qu'être cinéaste n'est pas un métier mais une *vocation*. *O lacrimă de fată* transpose à l'écran l'un des romans policiers de Petre Sălcudeanu dans une originale formule de film dans le film. L'enquête pour dépister les circonstances mystérieuses de la mort d'une jeune fille de la campagne se déroule simultanément avec le tournage, par un opérateur de la police, d'un documentaire utilitaire. Loin d'être un artifice de forme, ce dédoublement de l'œil cinématographique offre aux spectateurs un jeu fascinant entre la réalité et la fiction, une subtile alternance de niveaux dans la lecture et le décodage des faits. Peu à peu, d'enquête policière le film se transforme en une polémique au ton grave à propos de la responsabilité, de la vérité et du mensonge, de l'implacable échéance des compromis, devenant argument pour le portrait socio-ethnographique d'un univers rural encore marqué par d'ancestrales relations humaines, malgré la présence en premier plan sur les ruelles du village de tracteurs et de camions automobiles. Le paysage humain typique pour le *thriller* se charge de significations morales. Filmant, à l'instar de Daneliuc, en prise directe Demian obtient en plus la performance tout à fait remarquable de la fusion des quelques interprètes professionnels dans la masse de la distribution composée de non-professionnels et de figurants recrutés sur place parmi les habitants d'un village de Transylvanie, les uns ne pouvant plus être distingués des autres.

Le début de Ada Pistiner ne saurait passer non plus pour une révélation, ses antécedents de documentariste la plaçant depuis longtemps dans la première ligne d'intérêt de la production du studio «Alexandru Sahia ». Son premier long métrage de fiction, *Stop cadru la masă*, n'est que la confirmation d'un talent mûr, d'une sensibilité tout à fait hors de pair. L'histoire apparemment banale de l'aventure d'un architecte à l'âge critique avec une jeune collaboratrice devient, dans la vision d'une implacable lucidité de la réalisatrice, prétexte pour une violente déconspiration de la médiocrité déguisée. En repoussant avec obstination les clichés édulcorés, la tentation de montrer la réalité « en rose », Ada Pistiner inclut, sans complexes, dans sa panoplie de moyens le sordide et même le trivial, la tristesse, voire le désespoir de certaines destinées sans horizon, suffoquées par leur propre insignifiance. Par un véritable art de la polysémie, chaque cadre à part, chaque détail de scénographie, chaque élément de la colonne sonore (composée d'une alternance mo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

queuse de Vivaldi et de bruits d'installations sanitaires ou domestiques, de voix des voisins, etc.) deviennent les coordonnées précises d'un réalisme cinématographique qui ne tombe jamais dans le vérisme mais s'élève jusqu'à un art authentique.

Au-delà de la diversité des formules stylistiques, les films d'actualité de l'année '80, consacrés pour la plupart à l'univers de la jeune génération, ont eu en commun une même vision novatrice du *héros* de cinéma. Libérés de l'obsession du héros *positif* jusqu'à l'invraisemblance, les cinéastes ont commencé de proposer des caractères et des typologies contradictoires, des destinées qui chavirent, surprises au moment de cruciales options existentielles. A leur tour, absous de l'obligativité du *happy-end*, les scénaristes ont adopté la solution des fins ouvertes, laissant aux spectateurs la liberté de juger les personnages et de tirer les enseignements adéquats.

Prenons par exemple, *Mireasa din tren*, le succès bien mérité de Lucian Bratu qui, après un nombre d'années, vient de sortir du cône d'ombre de l'inactivité avec une poétique et pourtant inexorablement lucide méditation sur le thème de l'acceptation du propre destin. En filiation directe de *Un film cu o fată fermecătoare* (Un film avec une jeune fille ravissante) — 1967 — et *Drum în penumbră* (Un chemin dans la pénombre) — 1972 —, qui à l'époque avaient marqué, chacun d'eux, un pas en avant dans la délicate opération qui consiste à transplanter dans le domaine du film d'actualité le principe brechtien selon lequel « réalisme ne signifie pas montrer des choses vraies mais de montrer comment elles sont réellement ». *Mireasa din tren* surprend avec acuité la psychologie de jeunes gens à l'âge des incertitudes et des grandes interrogations. Le jeu candide « à la mariée » d'une jeune, serveuse au cœur partagé entre un grutier, bon garçon mais un peu terre à terre, et son ancien collègue de fabrique qui avait renoncé à la monotonie du pointage quotidien pour les envirantes évolutions à motocyclette sur le « mur de la mort » dans un cirque ambulant, donne l'image d'une génération à la recherche de sa propre identité, de ses idéals et de ses échelles de valeurs. Sans donner des verdicts, le film suggère néanmoins une certaine aspiration vers la pureté.

Avec *Casa dintre cîmpuri*, réalisé initialement pour la télévision et repris avec un grand succès de public par le réseau cinématographique, Alexandru Tatos, l'un des champions tenaces du film d'actualité, revient à l'attaque avec un thème qui lui est cher, le même que celui de *Mere roșii* (Pommes vermeilles) : la lutte contre l'inertie pour défendre à tout prix ses propres principes et idéals de vie. Les tribulations d'un jeune agronome batailleur (interprété par Mircea Daneliuc) entré en conflit avec la bureaucratie et le manque de scrupules des autorités locales du village où il a été réparti, se déroulent avec vivacité, dans un registre acide et amusant, d'une ironie tour à tour incisive et attendrie. Tantôt jutant un humour amer de bonne qualité, tantôt tranchant comme la lame d'un bistouri, *Casa dintre cîmpuri*, vise, en somme, avec courage, quelques points névralgiques parmi les réalités du village contemporain. Il est ce que l'on appelle un film de thérapie sociale. Une thérapie appliquée avec intelligence et virtuosité par Alexandru Tatos lequel, présent en 1980 avec deux réalisations mémorables, vient de se placer avec autorité dans la première ligne des cinéastes roumains

C'est de virtuosité également qu'il s'agit dans le cas de Dinu Tănase, qui s'en est assez bien tiré dans *Mijlocaș la deschidere* — l'histoire assez quelconque d'un jeune ouvrier au carrefour d'amours et d'options professionnelles —, grâce à une parfaite désinvolture de la mise en scène et au fait d'avoir osé renoncer à des visages et à des noms consacrés, utilisant en exclusivité une équipe de jeunes dilettantes recrutés dans les milieux les plus divers et dont il a su obtenir il est vrai, une candeur et une fraîcheur désarmantes. Tonique et entraînant, le film de Dinu Tănase palpite de poésie et de la sensation, si précieuse dans l'art cinématographique, d'avoir été tourné à l'insu des protagonistes, avec une caméra cachée. L'enjeu était néanmoins trop insignifiant pour que, malgré sa vivacité, ce film puisse représenter autre chose qu'un agréable exercice de style.

Cette observation est d'autant plus valable pour *Artista, aurul și ardelenii* de Mircea Veroiu et pour *Petrolul, pruncul și ardelenii* de Dan Piță, épisodes amusants d'une série de *western* autochtones déjà trop longue et trop chèrement payée

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

si à cause d'elle deux des locomotives de la Génération '70 doivent être garées sur la ligne de triage du divertissement immédiatement profitable de la perspective du *box-office* mais non de celle de la postérité.

★

Le Festival du Film pour la jeunesse de Costineşti, arrivé à sa troisième série, a donné lieu, une fois de plus, à une salutaire confrontation en bloc, indispensable pour une authentique émulation artistique. Conçue tout d'abord comme un forum de la « génération '70 », devant son impact imprévu parmi les rangs des cinéastes et du public, la compétition a élargi, comme on devait s'attendre, l'aire de ses préoccupations, le principal critère de sélection étant resté en fin de compte (outre celui, implicite, des valeurs) celui du thème : films d'actualité sur et pour la jeunesse ainsi que films inspirés du passé de luttes de la classe ouvrière. Une nouveauté a été l'institution d'un jury de professionnels. Au-delà des verdicts de ce dernier, avec d'inhérentes omissions et de déconcertants basculements de pronostics, l'important a été le rassemblement à la ligne de départ d'un groupe compact de films d'une remarquable sinon d'exceptionnelle force artistique. Voyons le palmarès : le grand prix, *Mireasa din tren*, le prix spécial du Jury, *Proba de microfon* ; le prix du scénario, *Casa dintre cîmpuri* ; le prix de la mise en scène, *ex aequo*, Alexandru Tatos pour *Casa dintre cîmpuri* et Nicolae Mărgineanu pour *Omul în loden* ; le prix pour la musique, Cornel Țăranu ; le prix pour le film d'animation, *Nodul gordian* (Le Nœud gordien) par Zoltan Szilagyi[3] ; le prix pour le film documentaire, *Din tată-n fiu* (De Père en fils) par Eugen Gheorghiu ; le prix d'interprétation féminine, Tora Vasilescu (pour le rôle de *Proba la microfon)* ; le prix d'interprétation masculine, Mircea Diaconu (pour le rôle de Ilarie, dans *Casa dintre cîmpuri)* ; mentions pour l'interprétation, Dorel Vișan et Maria Junghetu.

Manuela Cernat

Notes

* Les voici, dans l'ordre de leur passage sur les écrans : *Rug și flacără* (Bûcher et flammes), par Adrian Petringenaru ; *Cine mă strigă* (Qui m'appelle), par Letiția Popa ; *Cumpăna* (La Balance), par Cristina Nicolae ; *Artista, dolarii și ardelenii* (L'artiste, les dollars et les Transylvains), par Mircea Veroiu ; *Mijlocaș la deschidere* (Intercepter à l'attaque), par Dinu Tănase ; *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (Le Retour du Voïvode Lăpușneanu), par Malvina Urșianu ; *Singur printre prieteni* (Seul parmi les amis), par Cornel Todea ; *Ultima noapte de dragoste* (La dernière nuit d'amour), par Sergiu Nicolaescu ; *Duios Anastasia trecea* (Mélancoliquement Anastasia passait), par Alexandru Tatos ; *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* (Malédiction de la terre, malédiction de l'amour), par Mircea Mureșan ; *Proba de microfon* (Essai de microphone), par Mircea Daneliuc ; *Bietul Ioanide* (Pauvre Ioanide), par Dan Piița ; *Drumul oaselor* (Le Chemin des ossements) par Doru Năstase ; *Mireasa din tren* (La Mariée du train) par Lucian Bratu ; *Rețeaua S* (Le Réseau S), par Virgil Calotescu ; *Bună seara Irina* (Bonsoir Irina) par Tudor Mărăscu ; *Stop cadru la masă* (Stop cadre à table) par Ada Pistiner ; *Al treilea salt mortal* (Le Troisième saut de la mort), par Al. Croitoru ; *Am fost șaisprezece* (Nous fûmes seize) par George Cornea ; *Zbor planat* (Vol plané) par Lucian Mardare ; *Burebista*, par Gh. Vitanidis ; *Dumbrava minunată* (La Forêt merveilleuse), par Gh. Naghi ; *Lumina palidă a durerii* (La Lumière pâle de la douleur) par Iulian Mihu ; *Casa dintre cîmpuri* (La maison entre les champs) par Al. Tatos ; *Labirintul* (Le Labyrinthe) par Șerban Creangă ; *O lacrimă de fată* (Une Larme de jeune fille) par Iosif Demian ; *Ancheta* (L'Enquête) par Constantin Vaeni ; *Porțile dimineții* (Les Portes du matin) par Radu Gurău ; *La răscrucea marilor furtuni* (Au carrefour des grands orages) et *Munții în flăcări* (Les montagnes en flammes), par Mircea Moldovan, *Vînătoare de vulpi* (La Chasse aux renards), par Mircea Daneliuc ; *Cîntec pentru fiul meu* (Chanson pour mon fils) par Constantin Dicu.

[1] Pour le rôle de Anastasia, la jeune Anda Onesa a obtenu le Prix d'Interprétation au Festival du Film de Karlovy-Vary.

[2] Film dinstigué avec le Grand Prix au Festival de Santarem (Portugal).

[3] Ayant déjà remporté plusieurs prix lors de prestigieuses compétitions internationales telles que celles d'Oberhausen, de Zagreb ou de Chicago.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CAMIL PETRESCU, *Documente literare*, Bucarest, Ed. Minerva, 1979, 455 p.

Ayant opéré une sélection parmi les manuscrits, ces précieux documents littéraires restés après la mort du grand écrivain Camil Petrescu, les auteurs de l'édition — Alexandru Bojin et Florica Ichim — nous ont partiellement restitué des moments du long et laborieux processus parcouru par l'auteur depuis les premières étapes de la documentation jusqu'à celle de l'élaboration définitive. Le recueil a un caractère à la fois analytique et synthétique, puisqu'il réunit, même si c'est de fragments disparates, les opinions de Camil Petrescu ayant trait à des moments de l'histoire nationale qui ont constitué la source d'inspiration pour ses romans, les pensées d'un philosophe de la culture, les observations d'un psychologue et d'un fin analyste du milieu environnant, des projets de directive destinés à la réorganisation de la première scène du pays, des théories concernant l'esthétique du spectacle théâtral, avec tout ce qui y est impliqué : le rapport texte—mise en scène —interprétation—scénographie, le rôle de la musique et de la lumière dans le spectacle, des idées techniques et des solutions pratiques.

Structuré en deux grandes sections, divisées à leur tour en plusieurs chapitres, l'ouvrage se remarque par un laborieux travail ayant eu pour but de créer une harmonie des théories, une suite logique des idées notées avec la hâte et la fébrilité si connues de l'auteur sur des bouts de papier, sur des programmes et des affiches de spectacle. La difficulté de la sélection a été d'autant plus grande que les définitions et les concepts revêtent, plus d'une fois, la forme épistolaire ou de mémoires, abondent en répétitions, en corrections et en substituts pour un attribut, choisi et ciselé avec soin, témoignant non seulement de la multitude de préoccupations de l'écrivain mais aussi des exigences d'un artisan de la langue qui s'est toujours efforcé à appliquer les principes imposés à la création et aux créateurs en général. Nous sommes par conséquent dans l'inpossibilité de reconstituer, ne fut-ce que dans une présentation synthétique, le registre de pensées dont la « substantialité », selon une notion tellement chère à l'auteur, exige une minutie et un déchiffrement analytique susceptible d'amples analyses.

Le compartimentage proposé par les auteurs de l'édition a de nombreuses coïncidences historiques avec les étapes de création de l'auteur. Ainsi, dans la première section, trouvons-nous la nouvelle *Contesa bolnavă*, écrite à Timișoara en 1922, du temps où son auteur collaborait intensément aux revues *Banatul românesc*, *Limba română* et *Țara*. Jusqu'à ce moment-là il n'avait pas publié de la prose. Un projet de roman non réalisé, le matériel documentaire, pour *Patul lui Procust*, les notes de guerre, ainsi que les pages définitives ou les notations lapidaires pour *Danton*, *Suflete tari*, *Act Venețian*, *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* et *Iată femeia...*, groupés sous le titre *Dramaturgia*, révèlent, tous, une même technique de création utilisée dans tous ses ouvrages, notations de dates et d'événements parfois adjacents au sujet proprement dit ou descriptions de faits vécus ou imaginés par l'auteur. Le plus développé et intéressant sous le rapport de la nouveauté c'est le chapitre de documents ayant trait à l'époque quatrevingthuitarde, où Camil Petrescu se hasarde en un minutieux travail d'archiviste-historique afin de mieux connaître et pénetrer la vie politique et sociale vers le milieu du siècle passé.L'inventaire possible ou imaginaire d'une maison paysanne de l'époque, des noms, des préoccupations, des expressions, spécifiques, descriptions de costumes folkloriques ou de tenues de ville, investigations

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dans l'aire des considérations architectoniques ou décoratives des plus importants parmi les monuments du temps, relations établies entre les personnages décrits avec leurs âges et leurs traits respectifs forment d'impressionnantes pages de reconstitution, selon le critère fondamental de sa création: *exprimer la vérité*. Concluantes sont en ce sens les variantes de quelques motifs folkloriques par régions, l'auteur ayant eu soin d'établir l'ancienneté et l'origine de la musique ou de la versification populaire de l'époque explorée.

Nous ajouterions à cela les observations quotidiennes des pages du journal tenu pendant l'hiver 1954 et l'été 1955, ou bien les cahiers des voyages sur le Danube — Balta Cernavodă et à Timişoara. Les confessions sont provoquées par les phénomènes naturels les plus courants ou par de menus incidents quotidiens. Le résultat de l'observation témoigne cependant du degré élevé de réceptivité et d'intuition de l'auteur, ainsi que de son obsession à projeter dans l'espace de ses pensées intimes les faits sociaux, littéraires, le déchiffrement de mécanismes sociologiques, axiologiques et historiques.

La seconde section contient des chapitres sur la modalité esthétique du théâtre, avec les premières esquisses théoriques, rédigées en vue de cet ouvrage (1927), sur le directorat de Camil Petrescu au Théâtre National (février-décembre 1939) et ses notes pour le « Séminaire de mise en scène expérimentale » (1945—1946). Si la première partie de cette section peut être considérée comme un historique du concept de théâtre, la seconde partie cherche à trouver une explication esthétique de l'art du théâtre. Nous y trouvons développées ou combattues les théories esthétiques et philosophiques contemporaines, nous y dépistons la contribution phénoménologique husserlienne, nous y apprenons l'opinion du dramaturge et du chroniqueur quant à l'apport de la critique dramatique à la création. Inédite, mais aussi insolite en raison de la rigidité imposée, nous apparaît la condition de la substantialité, pour laquelle Camil Petrescu offre des systèmes et des schémas exacts. Dans les autres sous-chapitres est analysé le répertoire général des théâtres, sont données des solutions d'amélioration mais, surtout, sont exposées les pensées du théoricien de la « mise en scène concrète », sur les « facteurs d'un spectacle », les rapports arithmétiques entre eux, l'intervention de l'impondérable dans l'acte de création scénique, etc.

Des notes parfois sommaires, des invectives adressées à l'esprit mercantile dans l'art ou à l'ignorance et au dilettantisme des réalisateurs de spectacles, nous pouvons détacher maintes questions et réponses concernant le rapport texte—représentation. « Qu'est-ce que l'art du théâtre ? » est une question qui revient toujours, posée par Camil Petrescu. « ...un spectacle représente devantage que le texte écrit car il implique toute une série de questions complémentaires dont la nécessité est sous-entendue entre les lignes de l'auteur » [1]. Ce n'est pas par hasard que, ayant choisi comme point de départ cette citation significative de *Modalitatea estetică a teatrului*, nous situons l'analyse de l'esthétique de Camil Petrescu sous le signe des opinions du théoricien et du dramaturge sur le rapport texte—spectacle. Parce que la finalité de la représentation scénique d'une pièce est traitée, aujourd-hui encore, dans les termes d'une ancienne dispute entre l'auteur et le metteur en scène, ayant souvent comme argument suprême l'autorité de Camil Petrescu dans l'affirmation du primat de la dramaturgie sur la mise en scène. Antinomie actuelle pour les réalisateurs qui n'assument pas une responsabilité plénière dans l'acte de transposition scénique, elle ne constitue, selon Camil Petrescu, qu'un faux problème dans le contexte de la création authentique, un « dogme » ainsi qu'il affirmait lui-même, encore que de « solide prestige » [2]. La seule motivation pour la persistance de l'immuabilité de ce rapport il la voit dans une zone extra-esthétique, dans « l'aspiration méthaphysique de l'objectivation de l'existence » [3] du phénomène théâtral. Les opinions concernant le rapport texte—mise en scène furent considérées contradictoires ou inconséquentes. En apparence, seulement. La verve du dramaturge, véhémentement polémique et paradoxale, est cependant constamment basée sur une pensée esthétique cohérente et systématique. Et, ainsi que nous essaierons de le démontrer, cette pensée se maintient au niveau — nous dirions même qu'elle les précède — des aspirations les plus élevées des théories théâtrales contemporaines.

Le but de Camil Petrescu était de rendre au théâtre les moyens qui puissent le faire sortir de l'impasse de l'étape com-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

merciale, pour laquelle la dramaturgie et les formes de spectacles promues ne faisaient que mimer l'illusion de la réalité. Au-delà de la variété et la diversité de ces formes (vaudeville, drame psychologique soi-disant réaliste) les recettes d'une pièce bien construite n'étaient qu'une énorme mystification de la vérité. La réaction antinaturaliste à laquelle se rallia Camil Petrescu, définie dans l'entre-deux-guerres comme « rethéâtralisation du théâtre », représentait une rupture épistémologique définitive, comme l'estimerait un Gaston Bachelard. En accord avec la pensée progressiste de son temps, Camil Petrescu rêvait d'un renouvellement des préoccupation de la dramaturgie, dans le sens de synthétiser les problèmes majeurs de l'existence contemporaine à un degré d'intensité non encore atteint jusqu'à ce jour. Parce que l'acte théâtral dans la conception du théoricien est un acte de transmutation capable d'opérer une élévation à un niveau supérieur, du quotidien et de l'individuel. Niveau où la vérité à l'état pur peut être retrouvée et récupérée à des dimensions nouvelles. « *La mise en scène substantialiste* — expliquait-il — signifie : 1) l'intelligence, la *lucidité, elle augmente l'émotion,* reflet dans la conscience ; 2) elle implique la pensée scénique, sans représentation, l'émotion est dénuée de toute valeur (viscérale) ; 3) elle implique la substantialité totale ; 4) le vécu doit être compris comme liminaire et non point terminus, idéal, de même que la structure. Autrement, c'est du "biologisme" ». Et ailleurs : « La pensée est la présence de la lucidité, de la conscience — c'est la nourriture réelle, qui dépasse la rampe »[4].

Camil Petrescu n'était pas, toutefois, un utopiste naïf, ainsi qu'essayaient de l'étiqueter, en le discréditant, certains de ses contemporains. Il savait que ces desiderata ne sauraient être réalisés dans les conditions où les anciennes structures théâtrales étaient maintenues. Il savait aussi que pour leur réalisation il fallait créer une dramaturgie nouvelle, une nouvelle réévaluation de la fonction de la mise en scène, un nouveau type d'acteur, sélectionné selon des qualités psychiques exceptionnelles, longuement perfectionnées. D'une façon concrète, les solutions philosophiques, sociales et artistiques proposées par l'auteur présupposent au point de vue de l'abord scénique un conditionnement théorique aprioriste de la réalisation : l'action et le dialogue des personnages n'acquièrent toute la signification proposée par l'auteur qu'en fonction de l'idée génératrice du conflit dramatique, de ce que, à l'instar de Stanislavski il définissait comme le superproblème de la pièce. Ainsi conçu, le spectacle devient un moyen nécessaire de remplir le vide dans le sens hégélien. Il a le devoir, en partant des paroles écrites du texte, de reconstituer en images théâtrales tout ce que le dramaturge a suggéré. Car le signe écrit n'est rien d'autre sinon le reflet éloigné d'une réalité que la représentation est à même de transposer en une réalité totalitaire concrète, plus vive, plus vibrante.

La modalité d'abord scénique proposée par Camil Petrescu se superpose de la sorte, et ce n'est pas par hasard, aux exigences artistiques du spectacle contemporain, en tant que réalisation globale et non conglomérat d'éléments disparates. Le sens généralisateur ne découlera pas exclusivement des partitions des personnages ou de l'exacte ambiance descriptive mais des relations qui se créent entre eux sur la scène. A leur tour, les composantes ne nous révèlent pas seulement les mobiles des héros, mais au premier chef un certain conflit d'idées, un rapport entre classes et mentalités, la supériorité de certaines conceptions sur les autres. Le chemin parcouru par le metteur en scène serait le suivant : texte — nouvelle expérience reconstruite en tant que produit d'une méta-opération. Une nécessaire reconversion au concret présuppose cependant un processus d'élaboration aux fins d'enrichir l'expérience conceptualisée offerte par l'auteur. Le metteur en scène devra lui ajouter sa propre expérience de recherche en profondeur du milieu social, de la réalité historique, du système philosophique propre au dramaturge.

Ces principes, tour à tour expliqués et analysés, aussi bien dans des articles concentrés en études synthétiques que dans la présente anthologie ou bien, plus tard, dans les pages de la revue *Teatrul,* l'auteur essayait de les imposer par une « mise en scène intérieure », élaborée comme une nécessité vis-à-vis des tendances de quelques metteurs en scène disposés à cultiver la beauté pure, le visuel dénué des implications du réel, le non-significatif statique. Quelle serait par conséquent, dans l'acception de Camil Petrescu, cette nouvelle réalité totalitaire et com-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plète du spectacle de théâtre? C'est ce nouvel univers reconstruit d'une densité de significations dans le réel qui se conjugue sur la scène en partant de l'argument écrit, c'est en augmentant « l'intensité du drame à travers des découvertes successives de nouveaux horizons dans la conscience des personnages primordiaux, et exclusivement à travers cette alimentation intérieure, pas à travers des motifs extérieurs à la conscience que s'impose au participant une vue au-delà de la matérialité du fait et en profondeur »[5]. Le spectacle subsiste donc en vertu d'une trame donnée. Toutefois limiter l'action à cet acte et ne pas exprimer le processus du devenir serait en trahir le caractère spécifique. Le théâtre ne saurait se dispenser du « cadre concret », affirmait le théoricien. Celui-ci n'est pas difficile à réaliser, mais en tant que niveau de compréhension de la problématique d'un texte il n'est pas « exclusivement méritoire ». Bien que l'observation ne soit pas davantage développée, le fondement théorique clair se rapproche des conceptions actuelles de quelques personnalités théâtrales réputées. A l'instar, par exemple d'un Rolland Barthes, qui atribue à l'art dramatique, defini en tant « qu'objet structural », la tâche de signifier, d'apporter quelque chose de nouveau, d'invisible et d'inintelligible dans l'objet naturel, Camil Petrescu considérait que l'auteur d'un spectacle, dans la même mesure que les interprètes, n'est pas tenu de vivre les expériences artistiques indentiquement dans le sens logique proposé par l'auteur, mais surtout en accord avec lui et avec ses significations. La modalité primaire de comprendre l'acte théâtral peut être dépassée, disait Camil Petrescu, « par le conjoint de l'intégration de l'essence dans le concret ». Or, la notion de conjoint de l'essence dans le concret il la définissait par le mouvement intérieur des interprètes, par le rythme du débit, la tonalité et l'intensité de la voix, l'intentionnalité des gestes. Pourtant seule leur gradation en conformité avec l'enchaînement, la superposition des idées et des certitudes rationnelles ou sentimentales confère le sens exigé par l'auteur d'un texte parlé. Pour le metteur en scène, le spectacle constituerait par conséquent une existence concrètement dramatique plus une signification. Ces deux plans concrètement symboliques superposés en une succession d'images confèrent de la valeur artistique à la création. Le sens de la représentation devient le résultat de l'identification du concept avec le matériel de vie, du signifié avec le signifiant.

La sphère des conditionnements d'une représentation est cependant plus large dans la conception de Camil Petrescu. La reconstruction d'une nouvelle totalité concrète implique inévitablement la participation créatrice de tous les facteurs : mise en scène, scénographie, interprétation. La super-mise en scène substantialiste vient au devant des méthodes actuelles d'investigation du théâtre contemporain. La connotation scénique des idées par l'intermédiaire de la métaphore, la reconsidération des rapports entre les personnages sont des attitudes nécessaires pour l'approfondissement d'un texte. Le souhait de ne pas voir réciter les répliques telles quelles, mais de pouvoir discerner au-delà d'elles des intentions plus éloignées de leurs significations immédiates, plus larges, d'expliquer de l'intérieur l'écriture plus abstraite est anticipé par le dramaturge théoricien qui vingt ans après l'élaboration de la *Modalité esthéthique du théâtre* réaffirmait en 1957 : « un texte n'est jamais complet, car il n'offre que la suite pensée et parlée. Le texte le plus génial, le plus shakespearien, est dépourvu de la carnation du geste, de l'expression des yeux, de la présence du corps, du mouvement physique et de tout ce qui est vivant en cet instant et en ce lieu »[6]. Sans pour autant parvenir à la définition de « formes du fond », terme utilisé aujourd'hui par les savants structuralistes (comme le Danois Hjelmslev, par exemple), Camil Petrescu en a l'intuition et les explique à travers la responsabilité du metteur en scène de choisir les gestes et les images scéniques le mieux adaptés à l'esprit du texte, en leur ajoutant la conscience de leur caractère fonctionnel synchrone. C'est peut-être l'essai le plus explicite de définir le sens de la modernité de l'acte thèâtral.

Si dans la première période de son activité Camil Petrescu entrevoyait une sortie de l'impasse où se trouvait le théâtre, en préconisant la mise en scène axiologique qui ignorait délibérément la condition matérielle liminaire de l'acte scénique, le metteur en scène étant obligé à avoir une compréhension en accepteurs noologiques du phénomène artistique, au cours des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dix dernières années de vie et d'activité théorique il proposait des solutions plus concrètes pour le théâtre, des solutions qui devaient lui donner une nouvelle vitalité et un nouveau dynamisme. Nous pouvons déceler dans ses nombreux articles théoriques, voire même dans les notations éparpillées avec nervosité dans l'anthologie qui vient de paraître, une préoccupation particulièrement significative pour l'évolution de l'art théâtral roumain contemporain et qui en définit et complète la poétique scénique :la lutte contre le naturalisme dans la mise en scène et dans le jeu de l'acteur.

Le diatribe de Camil Petrescu n'est que l'intention de démontrer une fois de plus que s'il veut rendre sensible l'idée il n'est pas permis à l'auteur d'un spectacle de choisir la voie facile du déclaratif, du discursif, de l'énoncé verbal du concept, ni ces « lamentables et chaotiques masures en papier collé ». Le théoricien opère une opposition tranchante entre l'évocation verbale des notions et des objets, taxée par lui « d'imitation » facile, et la représentation des idées, leur transformation en images, leur spatialisation qui semble être le « reflet objectivé » de la réalité vivante.

Cependant l'image nouvelle, matérielle, capable de transmettre des significations, a une particularité spécifique. Elle est en perpétuel mouvement, parce que incorporant les présences vivantes des acteurs. « Ne passe la rampe que la structure compliquée et substantielle à son échelle — écrit Camil Petrescu — c'est-à-dire que ne passe la rampe pas même l'émotion quand elle n'est pas philtrée à travers la conscience, quand elle n'est pas lucide, quand sa *représentation* n'est pas réfléchie et, partant, n'est pas dramatique ». D'une façon plus claire encore Camil Petrescu préconise « des répétitions vertigineuses afin de surprendre les intentions, de surprendre les structures, afin de familiariser les interprètes, puisque seule la lucidité de la conscience, l'intelligence se confond avec la pensée même et représente la faculté de déchiffrer des rappors nouveaux, c'est-à-dire des existences nouvelles [7]. Ayant adopté une nouvelle coordination du programme existant dans sa théorie antérieure, repris et amplifié à maintes occasions, Camil Petrescu ne se référait pas à l'acteur de l'école naturaliste, qui le rebutait comme il rebutait aussi les autres gens de théâtre de la première moitié de notre siècle. La création des acteurs présupposait dans sa conception une compréhension abstraite de la partition interprétative. « Il faudra toujours jouer d'une manière directe — exigeait Camil Petrescu des acteurs du Théâtre National —, l'interprétation devra être concrète », puisque « un theâtre nouveau, concret, justement parce qu'il est concret, implique tout le restant de l'existence, étant par conséquent la révélation (lorsque c'est le cas) d'un autre monde »[8]. Le processus des métamorphoses du texte exclut, évidemment, le naturel de l'interprétation dont Camil Petrescu affirmait naguère qu'il « tue » et qu'il « efface l'exceptionnel ». Le dramaturge acceptait et même suggérait au metteur en scène et à l'acteur d'intervenir d'une façon active, inventive, afin de dépasser le stade inférieur d'un rendu naturel. Le théoricien reprend de la sorte la violente attaque contre le caractère donné au personnage par l'acteur avant toute expérience, en tant que monade immuable. Ainsi, la méthode stanislavskienne, adoptée dans quelques spectacles de manière erronnée ou limitée, investissant le héros de qualités a priori attribuées, ne le satisfait plus. Afin d'éviter la fixité affective et d'obtenir la spontanéité, Camil Petrescu propose à l'acteur de chercher le mécanisme de la conscience, en précisant : « la spontanéité est dans le théâtre l'indice liminaire du vécu authentique » tandis que « l'imprévisible contient le mode essentiel du concret »[9]. Aussi, Camil Petrescu, conseille-t-il aux interprètes et aux metteurs en scène de découvrir les possibilités de signifier, de symboliser des pensées. Voici que les principales directions de l'esthétique de Camil Petrescu arrivent à une convergence : en renouvelant son langage, en l'enrichissant de formes de communication, dépassant la possibilité élémentaire du dialogue traditionnel, en s'adressant d'un autre côté à l'homme non seulement par l'intellect, par l'intensité des relations affectives, en combinant par conséquent le processus ontologique général avec un autre du type noologique, le théâtre peut espérer de surmonter définitivement les obstacles barrant la route de son développement.

En ceci consisterait (tracée de quelques traits très généraux et expressément simplificateurs pour la rendre plus évidente) la contribution théorique de Camil Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aux processus du devenir de l'art scénique roumain contemporain. Le volume de documents paru par les soins de Alexandru Bojin et Florica Ichim vient à l'appui de cette démonstration, en apportant d'importants éclaircissements. Nous commettrions néanmoins une grave erreur à généraliser certaines opinions contenues dans la poétique de l'auteur, en en ignorant d'autres, tout aussi pertinentes. Car tout au long de son activité, Camil Petrescu n'a pas cessé de souligner le caractère dialectique des rapports mise en scène — texte dramatique. Ayant tenu compte en permanence de l'antinomie du double conditionnement du théâtre (texte + une nouvelle réalité reconstruite en images) le théoricien a souvent soutenu avec véhémence le primat du texte, étant conscient que, au moment où la parole sera démonétisée ou bien disparaîtra de la scène, le théâtre même aura cessé d'exister.

Medeea Ionescu

Notes

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucarest, 1971, p. 132.
[2] *Ibidem*, p. 31.
[3] *Ibidem*, p. 35
[4] Idem, *Documente literare*, Bucarest, 1979, p. 275, 283.
[5] Idem, *Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, Bucarest, 1971, p. 177.
[6] Idem, *Funcția primordială a regizorului în teatru (ca și în film)*, în *Teatrul*, 1957, nº 1.
[7] Idem, *Documente literare...*, p. 278, 328.
[8] *Ibidem*, p. 280.
[9] Idem, *Cascada prejudecăților... în teatru*, in *Lumea*, L, 1945, nº 2.

* * * *Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 56/544/576 I, Antologhion.* Paru par les soins, avec une préface et des annotations de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu. Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 446 p. (« Izvoare ale muzicii românești », vol. III, « Documenta »).

Le troisième volume de la collection « Izvoare ale muzicii românești » ouvre une nouvelle série du prestigieux cycle des *Documenta*, avec la publication en fac-similé de l'« Antologhion de Putna » manuscrit nº 56/544/576. Ce geste d'exception et de profonde signification des Éditions musicales est un acte d'authentique culture, appelé à réintroduire en circulation des valeurs du passé roumain et à offrir en même temps de nouvelles possibilités de connaissance et d'interprétation de la tradition musicale roumaine dans le contexte européen.

L'ouvrage représente — selon les affirmations de ses auteurs, dans la Préface — « un début significatif pour la connaissance des documents les plus importants de notre culture ancienne, pour une meilleure conservation et circulation du contenu de ces manuscrits ».

La section centrale — formée du manuscrit en fac-similé — est précédée d'une ample étude introductive, de haute tenue scientifique et d'une documentation rigoureuse qui confèrent aux arguments exposés une force et une clarté exemplaires.

Le choix — par les auteurs — de ce manuscrit est pleinement justifié : il s'agit de l'un des documents les plus représentatifs créés dans le cadre de la fameuse Ecole musicale qui siègea à Putna aux XVe—XVIe siècles, école dont l'existence atteste les liens des Roumains avec la Byzance et le Mont Athos, tant par la composition que par la circulation des mêmes types de chants que dans le reste du monde relevant du culte byzantin. Fait de profonde signification pour l'évolution de la culture roumaine, le manuscrit renferme entre ses pages les créations de psaltes identifiés comme étant des Roumains — le protopsalte Evstatie, le Diacre Ioan et Kyr Gheorghe — à côté de chants appartenant à des auteurs constantinopolitains ou athonites, ce qui prouve la vitalité du phénomène musical byzantin, devenu traditionnel par son extension à travers le temps et l'espace sur tout le territoire habité par les Roumains.

Le problème des langues de culte constitue dans la vision des auteurs un intérêt tout spécial. La présence des langues grecque et latine dans le cadre du rite orthodoxe pratiqué par les Roumains

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jusqu'au Xe siècle, comme une continuation naturelle d'une pratique développée entre les frontières du l'Empire byzantin est solidement démontrée. Le fait que pendant les premiers siècles du christianisme les différences entre l'office liturgique grec et celui latin étaient insignifiantes est mis en évidence, comme de juste, ayant pour témoignage les chants latins avec texte grec et les chants grecs avec texte latin, la langue grecque étant prépondérante dans le culte. Ayant affirmé que le VIe siècle marque le développement de l'hymnographie byzantine et, partant, des différenciations entre la musique des orthodoxes de l'Empire byzantin et celle instituée par le pape Grégoire le Grand pour les chrétiens catholiques, les auteurs soulignent l'importance de l'afiliation des anciens Roumains à Byzance par subordination à «Justiniana Prima», et par conséquent l'adoption intégrale du rite byzantin, y compris sa langue de culte. Ainsi sera créée une tradition sur laquelle viendra se greffer, au Xe siècle, la langue slavone introduite dans l'Eglise et dans les chancelleries.

En connexion avec le cadre socio-historique où évolue la musique, avec le passage du grec au latin et au slavon et, plus tard, au XVIIIe siècle, au roumain, Gh. Ciobanu, T. Moisescu et M. Ionescu établissent les rapports des musicologues Stoian Petrov et Hristo Kodov les quels, dans *Old Bulgarian Muzical Documents*, patru à Sofia en 1973, affirment l'existence d'une musique de culte spécifiquement bulgare, avec une force de pénétration particulièrement grande dans l'est et l'ouest de l'Europe.

Sans pour autant nier le contact des Roumains avec la zone slave du sud-est, les chercheurs roumains démontrent que l'aire de diffusion de la langue grecque était plus large par rapport à celle slavone, ainsi qu'en témoignent les manuscrits. La plupart des anciens manuscrits que l'on conserve en Roumanie sont en grec, un nombre plutôt restreint de manuscrits bilingues, gréco-slaves, et il n'y a aucun manuscrit en notation neumatique byzantine qui ait un texte exclusivement slavon; il serait donc exagéré d'admettre la présence en Roumanie d'une culture musicale slavone, ou bien d'une « liturgie slavone avec chant slavon », du moment où il s'agit simplement d'une musique byzantine avec le texte traduit du grec en slavon.

Les manuscrits de Putna qui — ainsi qu'en soulignent les auteurs — totalisent 2 386 pages, comprennent seulement 244 pages (10, 13 %) avec des textes littéraires en slavon, le reste étant en grec, ce qui est révélateur pour le type des chants ayant circulé das les périodes médievale et postmédievale sur le territoire roumain.

Pour ce qui est de la circulation des chants, il convient de souligner la remarque des auteurs, concernant les chants créés par les Roumains et véhiculés aussi par d'autres peuples orthodoxes; c'est le cas des *Pripelele* de Filothei, le moine de Cozia, actif sous le règne de Mircea cel Bătrîn (1386—1418), dont la musique s'est transmise par voie orale, ouvrages qu'on retrouve aussi chez les Serbes, les Russes et les Bulgares; de *Stihira Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*, présente, elle aussi, dans les manuscrits russes et d'une série de chants de Putna qui adoptés par les Russes prendront le nom de « raspev putnevski ».

L'*Anthologhion*, qui forme l'objet de l'ample analyse de l'étude introductive et qui offre un matériel informatif particulièrement intéressant, a été conçu — selon les dires des auteurs — aux XVe et XVIe siècles et consiste de deux parts, de deux manuscrits distincts. La première partie composée de 78 chants, 53 en grec et 25 en slavon, comprend des chants pour vêpres, matines et les trois liturgies, dont 29 sont les créations de Evstatie, ainsi qu'il en ressort d'une note à la page 44 — « ici commence la création du protopsalte Evstatie » — et a été écrite après 1511. La deuxième partie, composée de 54 chants en grec, a été écrite au début du XVe siècle, reconditionnée et reliée à l'autre manuscrit par les psaltes de Putna. C'était au début une ample anthologie comprenant de nombreux stichères pour les différentes fêtes, d'où l'attribution initiale par les auteurs du nom de *Stichararium*; 29 chants de ce manuscrit sont anagrammés, les psaltes ayant changé parfois l'ordre des phrases et, d'autres fois, « recrée le texte, utilisant seulement le contenu poétique initial, original ».

La notation musicale de l'Anthologhion est néobyzantine ou koukouzélienne, la transcription s'avérant parfois difficile à cause des rares martyries ou des tour-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nures de phrases délibérément difficiles, destinées à des « chants intégrés dans le système d'écriture cryptographique ».

L'étude introductive comprend en outre une utile et détaillée description du manuscrit, les opinions exprimées au sujet de son ancienneté et de son origine ainsi que des données importantes concernant les chants et leurs auteurs.

Les annexes rédigées avec minutie représentent un précieux instrument de travail pour les chercheurs ; l'index analytique des chants, qui facilite leur connaissance sur le parcours du manuscrit, en relevant les données importantes, comme par exemple l'*incipit* du texte, l'échos, l'auteur, des notations marginales, l'office auquel appartenait le chant et sa circulation, les tables des anagrammes ou apparaît l'*incipit* anagrammé et celui réel, ainsi qu'un tableau des filigranes, de la sémiographie utilisée, etc.

Par valeur des idées originales qu'il contient, le volume s'inscrit comme un travail de référence dans la byzantinologie roumaine. En mettant à la disposition des chercheurs du monde entier un document de première importance pour la culture roumaine, les auteurs viennent de réaliser un début dans la publication des documents musicaux roumains anciens.

Hrisanta Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SICĂ ALEXANDRESCU, *Un drum în teatru*, paru par les soins, avec une chronologie, des notes, commentaires et une étude introductive par Margareta Andreescu, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 358 p.

RADU F. ALEXANDRU, *Buna zi de mâine*, Bucarest, Ed. Cartea românească, 1980, 382 p.

Antologia piesei românești într-un act, IIe vol., choix par Valentin Silvestru, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980, 260 p.

ION COJA, *Credința*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 142 p. (Collection « Rampa »).

VICTOR CRĂCIUN, *Scena undelor*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 210 p. (Collection « Masca »).

ALEXANDRU DEPĂRĂȚEANU, *Scrieri*, paru par les soins, avec une préface et des annotations de Dumitru Bălăeț, Bucarest, Ed. Minerva, 1980, 564 p. (Série « Restitutio »).

GEORGE GENOIU, *Teatrul de toate zilele*, Jassy, Ed. Junimea, 1980, 198 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *5 lumi ca spectacol — Burebista, Mihai, Cantemir, Tudor, Independența*. Matériel bibliographique et sélection des fragments critiques par Medeea Ionescu, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 490 p. (Série « Teatru comentat »).

MARIN IORDACHE, *Semnătură pentru mama*, trois pièces en un acte, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 128 p.

NICOLAE IORGA, *Teatru*, 2e vol., Bucarest, Ed. Minerva, 1980, 650 p.

LIVIU REBREANU, *Opere*, XIe vol. (Dramaturgie), édition critique par Niculae Gheran, Bucarest, Ed. Minerva, 1980, 1 234 p.

MARIUS ROBESCU, *Autori și spectacole*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 216 p. (Collection« Masca »).

TRAIAN ȘELMARU, *Scena și oamenii ei*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 202 p. (Collection « Masca »).

MIRCEA ȘTEFĂNESCU, *Un dramaturg își amintește*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1980, 612 p.

MIHAELA TONITZA-IORDACHE, *Eliza. Viața actriței Eliza Petrăchescu*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1980, 168 p.

PAUL TUTUNGIU, *Dialoguri despre teatru*, Jassy, Ed. Junimea, 1980, 184 p.

BOGDAN ULMU, *Sub semnul teatrului*, Bucarest, Ed. Eminescu, 240 p. (Collection « Masca »).

GH. VLAD, *Comedii cu olteni*, Bucarest, Ed. Cartea românească, 1980, 512 p.

MUSIQUE

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie*. Etudes. IIe vol., Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 288 p.

TIBERIU ALEXANDRU, *Romanian Folk Music*. Traduit en anglais par C. Stihi-Boos, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 272 p.

JOSEF BRANDEISS, ERWIN LESSL, *Temeswarer Musikleben. Zweihundert Jahre Tradition*, Bucarest, Ed. Kriterion, 1980, 242 p.

PETRE BRÂNCUȘI, *Muzica românească și marile ei primeniri*, IIe vol., Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 520 p.

T. T. BURADA, *Opere*, IVe vol., Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 228 p.

EM. CIOMAC, *Pagini de cronică muzicală*, IIe vol., Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 336 p.

GRIGORE CONSTANTINESCU, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 220 p.

VIOREL COSMA, *România muzicală*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 132 p.

YEHUDI MENUHIN, *Călătorie neterminată*. Traduit de l'anglais, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 308 p.

ELISABETA MOLDOVAN, *Folclor muzical din Scorniceşti*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 324 p.

ȘTEFAN NICULESCU, *Reflecții despre muzică*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 359 p.

RODICA OANĂ-POP, *Creația pianistică românească. Secolul XIX*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 192 p.

LAYORS PINTER, *Mărturii despre Enescu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 132 p.

DORU POPOVICI, *Preste deal... Viața compozitorului Ion Vidu*, Timișoara, Ed. Facla, 1980, 172 p.

Studii de muzicologie, XVe vol., Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 352 p.

GHIZELA SULIȚEANU, *Psihologia folclorului muzical*, Bucarest, Ed. Academiei R. S. România, 1980, 304 p.

Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 56/544/576, I, Antologhion. Paru par les soins, avec préface et annotations de Gheorghe Ciobanu, Marin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ionescu et Titus Moisescu, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 446 p. (« Izvoare ale muzicii românești », IIIe vol. « Documenta »).

OVIDIU VARGA, *Quo vadis musica?* vol. Ier, *Tracul Orfeu și destinul muzicii*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 331 p.

ANATOL VIERU, *Cartea modurilor*, Bucarest, Ed. muzicală, 1980, 244 p.

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

I. Documents de la culture musicale en Valachie, Moldavie et Transylvanie

Le disque n° 2, XVIe et XVIIe siècles

Filotei Sin Agăi Jipei; — *Le Trisagion liturgique « Aghios o Theos »*
— *Prière pour Constantin Brâncoveanu*
— *Le Tropaire « Către Ucenici »*
— *Le Tropaire du Canon des Rameaux*
— *Polychronion pour Antim Ivireanu*

★

Eustatie le Protopsalte — *L'Hymne de Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava*

Giovanni Battista Mosto — *Dolci, alpestre parole*
— *Dolce cantava*

Ion Căianu — *La chanson de la princesse Lupu*
— *Canae Gallileae*

Ioan Duma Brașoveanu — *Choinonichon*
— *Le Stichère « Musiceștile organe »*

Le chœur de chambre « Madrigal »
Directeur du chœur : Marin Constantin
Solistes : Eremia Stere (1)
Ștefan Pruteanu (3, 13)
Transcription : Grigore Panțiru (7)
Sebastian Barbu Bucur (1—6, 12, 13)

La maison de disques « Electrecord » vient d'éditer un nouveau disque de la série « Documents », appelée à mettre en circulation et à faire connaître les prestigieuses créations de musique ancienne roumaine. Ainsi, à côté d'ouvrages du XVe siècle, tels que *L'Hymne de Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava* qui appartient au protopsalte Eustatie — l'une des figures de proue de l'Ecole musicale de Putna — il y a les chants composés ou adaptés par Filotei Sin Agăi Jipei, auteur du premier « Psautier roumain » de 1713, ainsi que des pièces du célèbre *Codex Caioni*, recueil du transylvain Ion Căianu, ou du manuscrit de Ion Sîn Radului Duma Brașoveanu. Les pièces monodiques en bonne tradition byzantine, tout comme celles de facture polyphonique, de provenance occidentale, démontrent l'existence de rapports culturels entre tous les Roumains ainsi que les liens avec l'art byzantin, postbyzantin et avec l'art occidental, la musique s'avérant un élément d'unité et de continuité spirituelle.

L'excellente interprétation du chœur « Madrigal », sous la direction de Marin Constantin, souligne les vertus de cette musique par une inégalable science du phrasé, du dosage de la présence des voix, d'une intonation de grande pureté stylistique. Le commentaire compétent du byzantinologue Sebastian Barbu Bucur, la remarquable qualité de l'enregistrement due au maître de son Cornelia Cotaibă, ainsi que la beauté de la couverture réalisée par Vladimir Șetran, transforment la parution de ce disque en un véritable événement.

STM-ECE 01277

II. Sigismund Toduță :
Pe urmele lui Horea oratorio pour solistes, chœur et orchestre
— Orchestre symphonique et chœur de la Philarmonie de Cluj-Napoca, chef d'orchestre : Emil Simon. Solistes : Ion Micu, ténor, Mircea Moisa, Iulian Jurja, basses ; maître de chœur Florentin Mihăescu.

Compositeur roumain de prestige, Sigismund Toduță a créé une page nouvelle et significative pour la culture roumaine contemporaine, on ouvrage de noble inspiration, dont le caractère monumental n'est égalé que par la profondeur du message. Par la haute valeur de son contenu musical, la figure de Horea, héros de proportions légendaires, devient dans cet oratorio le symbole de tout un monde dont le destin se confond avec celui du personnage central d'une force d'irradiation qui domine l'ouvrage entier. Cette profondeur de l'expression est réalisée sur le plan musical par l'intermédiaire d'une imposante dramaturgie où les structures archétypales du folklore roumain distillées avec raffinement, forment une subtile synthèse avec celles de la chorale grégorienne.

L'ample appareil sonore, offrant une excellente interprétation au discours gouverné par l'unité et l'équilibre, est magistralement conduit par le chef d'orchestre Emil Simon.

ST ECE 01 598

III. Vasile Hermann : — *Syntagma II*
Lucian Meșianu : — *Evolutio II*
Cornel Țăranu : — *Rime di Michelangelo*
Adrian Rațiu : — *Impresii* (Impressions)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La formation « Ars Nova »,
chef d'orchestre Cornel Țăranu.
Solistes : Caius Oană — contrebasse (2),
Ionel Pantea — basse (3).

Le dernier disque de la formation « Ars Nova » illustre — à l'instar de ceux qui l'ont précédé — le souci constant de cet ensemble de Cluj pour l'interprétation de la musique contemporaine, ses efforts pour offrir au public roumain et étranger les meilleurs ouvrages composés au XXe siècle.

La diversité des timbres tout comme l'apparente teinte d'improvisation de *Syntagma II*, pour ensemble de chambre et de percussion et celle de *Evolutio II*, conçue en tant que sonate pour contrebasse et ensemble de chambre, ouvrages où l'inspiration folklorique transparaît soit d'une manière plus explicite, par la présence de formules spécifiques, soit par une certaine atmosphère commune qui s'en dégage, le caractère dramatique, quoique retenu, de *Rime di Michelangelo* pour soliste et ensemble de chambre, où l'oscillation vocale-instrumentale est remplacée par un état d'émanation unique, les limites disparaissant dans des nappes sonores d'un aspect continu, ainsi que la concision de l'écriture dans la pièce *Impresii*, avec son sérialisme libre qui impose une rigueur cristalline à l'expression sonore, voici quelques-uns seulement des traits brillamment mis en évidence par l'ensemble « Ars Nova » sous la baguette de Cornel Țăranu.

A la réalisation de ce disque d'exemplaire tenue ont donné leur concours Cornelia Cotaibă, maître de son, Adriana Velincov-Dan, rédacteur, et Constantin Costa. pour le côté graphique.

ST ECE 01 600

Hrisanta Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*
La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :
Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.
Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.
La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.
Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71 104 București, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XVIII, P. 1—158,

BUCAREST, 1981

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro